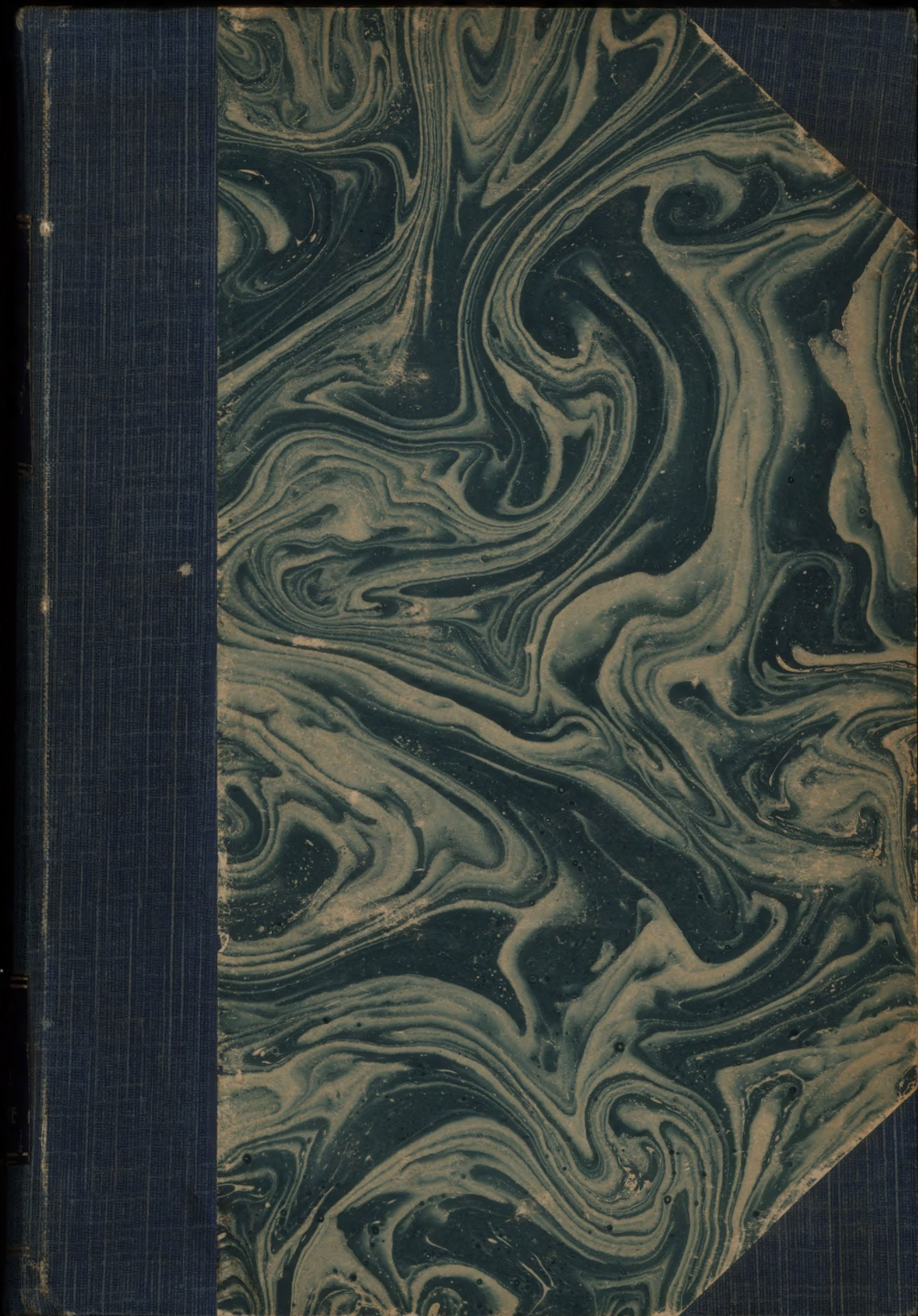


2/492 2 volumes en 1 850

– Plan – Études
sur l'art

– + Etex – Les souvenirs
d'un artiste

ETUDES

SUR

L'ART

PAR

LOUIS PFAU

L'Art contemporain en Belgique

Lettres sur le Congrès artistique d'Anvers

L'Art et l'État

BRUXELLES

A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Ce, ÉDITEURS

IMPASSE DU PARC, 3

MDCCCLXII

ÉTUDES SUR L'ART.

BRUXELLES. — EMM. DEVROYE, IMP. DU ROI.

ETUDES

SUR

L'ART

PAR

LOUIS PFAU



BRUXELLES

A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Ce, ÉDITEURS

IMPASSE DU PARC, 3

MDCCCLXI

TABLE.

LETTRES SUR LE CONGRÈS ARTISTIQUE D'ANVERS.

L'ART ET L'ÉTAT.

PRÉFACE.

Le livre que je présente au public se compose de trois séries diverses, mais nullement disparates; l'intention, au contraire, d'en former une suite d'études se complétant et s'expliquant mutuellement a présidé à leur rédaction. A une disposition plus méthodique, procédant du principe à l'application, j'ai préféré une ordonnance moins aride, conduisant à la théorie par la pratique. De cette façon le lecteur pourra, dans la première partie, voir la critique à l'œuvre, et, par l'appréciation motivée de travaux artistiques, se familiariser avec la pensée de l'auteur. *L'Art contemporain en Belgique*, grâce au caractère national de son ensemble joint à une diversité de tendances nettement accusées, offre la matière la plus

propre à une application de principes assez complète sans trop d'étendue. Dans la deuxième partie, *le Congrès artistique d'Anvers* prépare la transition du concret à l'abstrait, le compte rendu des débats amenant naturellement une exposition préliminaire des questions générales en matière d'art. Des solutions plus approfondies et mieux déduites sembleront, ensuite, d'autant plus désirables au lecteur, que les conclusions du congrès lui paraîtront moins satisfaisantes, et ce désir le conduira à la troisième partie du livre, *l'Art et l'État*, qui lui donnera des réponses raisonnées et concluantes sur les questions de fond soulevées par la science esthétique. En suivant cette voie, le lecteur surprendra l'art dans les mystères de sa naissance et l'accompagnera dans les évolutions de sa marche à travers l'histoire et la société ; il le verra concourir à l'élaboration de la pensée, travailler à l'éducation du sentiment et accomplir sa mission civilisatrice ; enfin, il se rendra compte des conditions nécessaires à la prospérité de l'art et de l'importance de sa fonction dans l'État.

On ne saurait exposer franchement les résultats d'une recherche sincère de la vérité, sans heurter des préjugés enracinés. Mais qu'importe ! si je puis dire avec Montaigne : « C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. »

L. P.

L'ART CONTEMPORAIN EN BELGIQUE.

INTRODUCTION.

Pour bien voir une œuvre d'art, il faut prendre une certaine distance; et cette loi qui s'adresse d'abord aux yeux ne laisse pas de s'étendre ensuite à l'esprit. Aussi l'étude critique d'un art passé n'offre-t-elle pas de grandes difficultés : l'espace qui sépare l'objet et l'observateur permet de juger l'artiste dans l'ensemble des aspirations de son époque. De plus, les matériaux sont connus et rangés, les travaux discutés et appréciés.

Mais du moment qu'il s'agit d'art contemporain, la tâche de la critique devient beaucoup moins facile : les tendances artistiques se mêlent aux principes sociaux, et comme tout point de vue se trouve occupé

par la lutte, l'opinion du jour entrave la sûreté du goût. Et puis, l'on n'épargne point la vérité aux morts, tandis qu'on a des égards pour les vivants, et l'influence du monde corrompt l'impartialité du juge. Aussi, l'appréciation se montre-t-elle le plus souvent indécise et même contradictoire; elle exalte outre mesure ou dénigre sans justesse. La critique, cependant, qui s'attaque aux œuvres du temps, si elle est plus épineuse, n'en est pas moins utile, car c'est l'art contemporain qui est toujours le plus important pour une époque.

Et plus nous avançons dans le progrès, plus le travail de la critique devient nécessaire. Si l'artiste, dans des temps primitifs, pouvait créer instinctivement et s'en rapporter à son sentiment, qui était celui de son siècle — il n'en est plus ainsi dans les temps modernes, où l'humanité a mangé du fruit défendu et mordu à belles dents dans la pomme de la science. L'antiquité et le moyen âge avaient leur idéal; notre époque n'a pas ce sentiment esthétique nettement déterminé, et c'est pour cela qu'elle n'a pas de style et qu'elle est nécessairement éclectique. L'artiste de nos jours ne peut donc plus se fier exclusivement à son sentiment, il est forcé de s'appuyer sur la réflexion, et, par conséquent, sur la critique.

Cela ressemble à une décadence, mais ce n'est qu'un progrès. Les idées de l'humanité se sont développées à un tel point, qu'un idéal unique ne suffit plus à

l'imagination. La pensée religieuse et nationale des anciens est devenue, en s'agrandissant, humanitaire et populaire, et les questions philosophiques et sociales assiégent l'atelier de l'artiste aussi bien que le cabinet du savant. Nous sentons, tout à la fois, la beauté plastique des Grecs, la beauté picturale des Italiens et la beauté intellectuelle des Germains. A côté des conceptions élevées de la peinture murale, le genre nous dévoile le charme intime de la vie journalière et le paysage nous initie à la poésie pittoresque de la nature. Se conformant à l'élargissement de l'horizon humain, l'idéal s'est donc divisé, a fait souche pour ainsi dire; et si ce travail, laborieux comme toutes les transitions, ne pouvait pas donner immédiatement des résultats complets, il n'en est pas moins vrai qu'il mène à l'accroissement de nos richesses artistiques.

Seulement, l'artiste doit élabôrer aujourd'hui en connaissance de cause, ce qu'il créait autrefois en vertu de l'ignorance; et puisqu'il a été entamé par le doute, il est forcé d'aller jusqu'au bout et de se rendre un compte exact des moyens et des intentions de l'art. Une fois qu'il aura franchi cette position intermédiaire, où son sentiment se trouve entravé par la pensée et sa pensée par le sentiment, sa science marchera d'accord avec son talent et sa création n'en sera que plus puissante.

Il est vrai que l'artiste ne profite pas souvent de la critique, qui lui est antipathique. Mais le public n'y

reste pas sourd, et c'est lui qui, en purifiant son goût, exerce une influence décisive sur le développement de l'art. Car l'art, plus qu'on ne le croit ordinairement, est le reflet du sentiment collectif de la société. Si l'entente cordiale entre l'art et la critique n'est pas excessive, c'est un peu la faute des deux. Sans doute l'artiste, comme la femme, est enclin aux louanges et rétif aux observations; mais la critique, il faut bien le dire, a généralement pris sa tâche trop peu au sérieux pour guider l'artiste dans l'élaboration de l'idéal moderne. Ce n'est pas avec de l'esprit que l'on fait de la critique, c'est avec du raisonnement; et ce n'est pas un goût vague et arbitraire qui doit présider à l'examen, c'est l'idée esthétique qui a des principes invariables, basés sur le code de la logique et sur les lois du sentiment. Car le sentiment aussi a ses lois, qui, malgré la diversité de l'expression, ne changent pas, parce que l'âme humaine est toujours et partout la même.

Si donc la critique a l'intelligence de sa mission, et sait se placer au point de vue élevé que la science du beau lui offre au milieu des tiraillements de l'actualité, elle ne doit pas hésiter à séparer l'œuvre de l'homme. En analysant l'œuvre, bien loin de rabaisser l'homme, la critique l'élève, au contraire, à la hauteur qu'elle occupe; elle fait éclater le mérite de l'artiste tout en découvrant les défauts de son travail, car elle montre l'étendue de la force intellectuelle, qui est

nécessaire pour produire l'œuvre artistique. De cette manière, elle guérit d'une main la blessure qu'elle a faite de l'autre.

L'art, d'ailleurs, n'est pas une industrie inventée pour chatouiller la curiosité des collectionneurs, c'est une fonction de l'esprit, qui, au moyen de l'idéal, aide à développer et à formuler la pensée humaine. Il est malheureusement vrai que plus d'un artiste ne demande pas un poste aussi élevé ; mais la critique n'en doit pas moins lui faire sentir qu'il y va de sa dignité de respecter l'art dans l'œuvre qu'il produit.

L'artiste, du reste, qui démérite de l'art ne peut pas trouver grâce devant la critique, et l'homme de mérite doit toujours être satisfait de se voir sérieusement discuté dans son œuvre. S'il ne l'est pas, c'est que son intelligence n'est pas à la hauteur de son talent.

Ceci posé, entrons en matière.

COMMENCEMENT DE L'ART ACTUEL.

MOUVEMENT NATIONAL

Il n'y a pas de pays qui, sous le rapport de son étendue et du nombre de ses habitants, compte autant d'artistes et d'académies et où, par conséquent, l'art tienne une aussi large place qu'en Belgique. Ailleurs ce sont quelques villes seulement qui possèdent un certain privilége artistique, ici l'art s'est étendu sur le pays tout entier. La plus petite ville a son académie qui possède au moins les éléments nécessaires à un enseignement préparatoire. Les grandes cités sont pourvues d'établissements qui ont à leur tête des artistes de renom, et à côté des Académies de Bruxelles et d'Anvers, la Belgique compte encore une douzaine

d'écoles d'art. C'est par cette propagation que la peinture est devenue en quelque sorte une industrie, et que les tableaux flamands forment un article important d'exportation.

Cette expansion de l'art a une cause politique. Après la révolution de 1830, la Belgique voulait démontrer sa raison d'être. Son industrie, certainement, est une des plus florissantes de l'Europe, et l'importance de sa Constitution libérale dépasse de beaucoup l'étendue de son territoire; mais cela ne lui suffisait pas. Ces avantages se rencontrent un peu ailleurs, et ce qu'il lui fallait, c'était une spécialité. Elle tenait à mériter sa bonne fortune politique par quelque aptitude supérieure qui pût donner une physionomie à sa nationalité. Avec son instinct germanique, qui s'agite sous l'enveloppe française, elle sentait que ce n'est qu'une victoire sur le champ de l'esprit qui constitue un véritable pouvoir, et que tout peuple qui ne remplit pas une mission intellectuelle n'a pas de frontières morales, et manque par conséquent d'une base solide pour ses frontières politiques. Elle s'empara donc de ce talent pictural, propre à la race flamande, et le développa avec un zèle tout patriotique. Gouvernement et peuple, communes et citoyens y donnaient la main; c'était la plus belle conspiration qui se fût jamais vue, et le peintre devenait en quelque sorte l'apôtre de la nationalité.

C'est donc du choc de la révolution que l'art actuel

est sorti en Belgique. A l'essor de la période de la Renaissance avait succédé, ici comme partout ailleurs, un épuisement général et, après beaucoup de tiraillements, l'art flamand s'était effacé dans le mouvement artistique du premier empire. David s'était établi à Bruxelles, où il fonda une école. Les ennuyeux héros de théâtre sortis de cette école pour étaler leur pathos tragi-comique sur de grands tableaux historiques, firent donc aussi le bonheur de la Belgique jusqu'en 1830.

Après la révolution et pendant qu'en France le romantisme livrait un combat à mort au classicisme affaibli par l'âge, l'art flamand prit tout d'un coup son essor et secoua les liens de la tradition étrangère.

Ce fut Wappers qui indiqua la route nouvelle. Tandis que Navez, le directeur de l'Académie de Bruxelles, continuait la tradition classique de l'école de David, Wappers arrivait à l'exposition de Bruxelles de 1830 avec un tableau, *le Siége de Leyde,* qui électrisait les esprits secoués déjà par la révolution. Cette peinture, par ses tendances modernes, faisait pâlir toute cette mythologie grecque et tout cet héroïsme romain, qui s'étaient donné rendez-vous au salon, comme d'habitude.

Wappers, en Belgique, imprima à la peinture un mouvement analogue à celui qu'en France l'art avait reçu de Géricault et de Delacroix ; mais il manifesta beaucoup moins d'originalité que ceux-ci.

Pendant que Delacroix cherchait à développer sa personnalité, Wappers s'efforçait de renouer la tradition nationale ; il retourna aux artistes de la Renaissance en plaçant la jeune école sous l'égide de Rubens et de Van Dyck. Les anciens maîtres nationaux furent pour le mouvement nouveau un appui solide ; aussi, comme la peinture belge n'avait qu'à continuer une tradition, elle fut bientôt prête.

L'école française ne pouvait chercher des secours analogues dans son passé artistique, car Poussin et Lesueur avaient trop de parenté avec les classiques combattus, pour que la tendance nouvelle les pût accepter comme porte-étendards. Pendant qu'en France l'art se frayait péniblement son chemin et que le jeune réalisme romantique était obligé de se faire place en luttant sans cesse, la peinture flamande atteignait rapidement au plus haut degré de sa splendeur. A côté de Wappers, Braeckeleer avait suivi, non sans succès, l'ancienne voie des petits peintres hollandais, et De Keyser, De Biefve et surtout Gallait faisaient retentir au loin le nom de l'école belge.

Mais tout n'est pas or qui brille ; et les nouveaux maîtres flamands ne sont pas exempts des faiblesses inhérentes à tout art qui suit de trop près une tradition. Gallait lui-même, qui a produit l'œuvre capitale de l'école — *l'Abdication de Charles V* — ne montre pas une personnalité extrêmement prononcée. Si les Belges devançaient donc les Français, c'était aux dépens de

l'originalité, et le point de départ des deux écoles est, dans l'ensemble de leur travail, encore aujourd'hui très-visible.

La peinture flamande possède une technique complète, et plus d'un élève de l'Académie d'Anvers peint avec une sûreté et une dextérité que l'on chercherait vainement, non-seulement en Allemagne, mais chez une grande partie des artistes français. En y regardant de plus près cependant, on s'aperçoit que cette belle couleur est obtenue à trop bon marché, et que c'est plutôt l'habileté apprise qui conduit le pinceau que le sentiment personnel. Comme la couleur et l'exécution, les sujets de la peinture flamande restaient également dans la tradition; c'étaient les éternels fumeurs, joueurs et buveurs, nulle part une idée ou un sentiment. Ceci s'est amélioré dans ces derniers temps; mais il n'est pas rare qu'un tableau français, même à moitié réussi, offre par son originalité plus d'intérêt que ces habiles peintures flamandes, malgré leur aspect d'œuvre accomplie. Ici l'école parle, et là l'individu.

TRADITION FLAMANDE.

WAPPERS ET SES SUCCESSEURS.

Ce qui frappe tout d'abord dans l'école belge, c'est l'habileté d'exécution, c'est un sentiment de la couleur, particulier à la race, et qui, pour manquer souvent de cachet individuel, témoigne du moins d'une bonne tradition; c'est enfin une tendance moderne, qui s'éloigne de l'idéal académique pour se rapprocher de la réalité.

Ces qualités distinctives caractérisent en même temps Wappers, le promoteur du mouvement. Bientôt après *le Siége de Leyde*, cet artiste acheva son *Épisode de la révolution de* 1830, qu'on peut regarder comme son chef-d'œuvre. Ce groupe énorme, de grandeur naturelle, mais non pas de grandeur historique, ne brille

pas par la clarté de sa composition. On voit bien que l'auteur est brouillé avec le style académique ; aussi ne se fait-il pas faute d'en prendre le contre-pied et d'arranger un pêle-mêle vraiment révolutionnaire. Cependant ce grand tableau de genre ne manque pas de vie et d'entrain ; et il n'est pas fâcheux, après tout, qu'une peinture de révolution montre plus de verve que d'ordonnance. Mais ce qu'on doit surtout louer, c'est un beau coloris, d'une gamme nette et vigoureuse, relevant le caractère impétueux du sujet. Cette œuvre porte une empreinte plus marquée que tout ce que De Biefve et De Keyser ont produit depuis.

De Keyser, qui a succédé à Wappers dans la direction de l'Académie d'Anvers, suit d'assez près la tradition de l'école flamande. Son talent dénote une grande habileté de pinceau et des qualités de forme remarquables. Ses tableaux sont d'un extérieur agréable, mais comme la conception est sans force et l'exécution sans virilité, leur aspect offre toujours quelque chose de faible et d'efféminé.

Sa *Bataille de Woeringen*, qui fait le pendant de la scène de révolution de Wappers, est une bataille comme une autre, qui a son contingent de casques et de boucliers et qui ne manque ni d'hommes ni d'animaux. Il y a même un cheval blanc au milieu du tableau qui est une très-belle bête et qui se porte évidemment mieux que son cavalier ; car toute cette gent batailleuse n'a ni vigueur, ni nerf, ni consis-

tance. Au surplus, la gamme est d'une faiblesse étonnante.

Son *Christ au tombeau* est une peinture qui défie la critique académique. C'est satisfaisant comme composition, comme ligne et comme harmonie; mais on dirait que cela a été distillé dans un alambic : on n'y rencontre pas la moindre trace de personnalité. Ce sont ces attitudes, ces formes, ces expressions, que l'on a vues mille fois, mais remplies d'une vie bien autrement vigoureuse, dans toutes les écoles de la Renaissance. C'est cette beauté de seconde main dont la Renaissance d'aujourd'hui a tant abusé, que nous en avons par-dessus la tête. C'est un art qui n'a plus de raison d'être, un reflet affadi, l'image d'une image.

De Biefve, dont le *Compromis des Nobles* fit le tour de l'Europe, en même temps que *l'Abdication de Charles V* de Gallait, a été prisé beaucoup trop haut. Le plus clair de son succès était dû au voisinage du tableau de Gallait, qui projetait un certain reflet sur le sien. *Le Compromis* est loin, infiniment loin de *l'Abdication*. Un certain talent d'exécution qui sait rendre l'aspect extérieur des choses, fait tout le mérite de De Biefve. Et cette qualité superficielle n'est pas même aussi apparente dans ce tableau qu'en d'autres de moindre dimension que cet artiste a exécutés depuis. Indépendamment de la composition, qui n'existe pas, d'ailleurs, l'ensemble laisse beaucoup à désirer, et même

la peinture, qui a quelques jolies parties comme ton, est décorative, parfois dure et désagréable. Certains défauts, dont Gallait même ne sait pas toujours se défendre, s'étalent au grand jour chez De Biefve : ses personnages sont inertes, aucune trace d'idée ou de sentiment ne les anime. C'est un vrai cabinet de figures de cire.

Avant de parler de Gallait, que nous mettons un peu à part, il nous faut dire quelques mots de Verlat, quoique ce soit le dernier venu du groupe dont nous nous occupons. Mais l'œuvre de cet artiste est l'expression la mieux définie et la plus entière du mouvement artistique de 1830 sous le rapport de la tradition nationale. Le but vers lequel Wappers et ses successeurs aspiraient, Verlat l'a parfaitement atteint. Sa peinture est le comble de l'habileté belge et représente mieux que toute autre la résurrection technique de la Renaissance : elle a cette facture large et hardie, cette intonation sûre des anciens maîtres.

Verlat, dont l'œuvre est très-divers, a parcouru tous les genres, en montrant partout son savoir-faire et en n'arrivant nulle part à un succès complet, il paraît avoir un peu plus de poignet que d'invention; il ne réussit jamais mieux que dans ses tableaux d'animaux.

Son *Godefroid de Bouillon*, une peinture de bataille historique, est manqué comme composition; elle fait l'effet d'un morceau de tableau plutôt que d'un ensem-

ble. Les figures, en revanche, sont bien vivantes et vigoureuses, et l'exécution est tout à fait supérieure : elle a cette intelligence du rendu, qui ne cache pas le travail, qui marque, au contraire, le procédé et en fait un charme de plus. Ce cachet particulier, qui donne à l'œuvre un aspect vraiment artistique, trahit toujours un tempérament d'artiste fortement prononcé.

Son grand tableau *Au loup!* est une merveille de facture quant aux animaux; les figures et le reste sont d'une exécution un peu lâchée.

La peinture de Verlat a la plus belle surface qu'on puisse souhaiter à une œuvre d'art, mais il n'y a pas de fond. Cela manque d'intention sérieuse, de sentiment précis, pour ne pas dire profond, ce que l'on ne peut pas exiger de tout le monde. Cette lacune intellectuelle altère même quelquefois les qualités éminentes de l'exécution, en les poussant vers le métier; car, où la pensée se dérobe, la peinture la plus magistrale devient de la décoration.

Verlat est un virtuose qui joue de son instrument dans la perfection, mais qui ne trouve pas un air à lui.

ÉCLECTISME ACCOMPLI.

GALLAIT.

Si d'autres ont réussi à développer les intentions coloristes et nationales du mouvement de 1830, Gallait est parvenu à en formuler les tendances modernes et générales. Non pas qu'il soit resté en arrière comme peintre ; mais il s'écarta davantage du génie flamand pour s'emparer, comme artiste, de l'idée qui s'agitait au fond de ces efforts nouveaux. Car, en définitive, la reprise de la tradition n'était qu'un moyen pour procurer à la peinture historique un idéal plus exact et plus conforme au caractère de notre époque. Gallait se mit à la recherche de cet idéal et son œuvre en est l'expression la plus haute que l'école ait su réaliser.

La célèbre *Abdication de Charles V* est bien un tableau splendide et sans doute le plus complet de cette dimension et de cette importance que notre époque ait produit. Une quantité d'œuvres allemandes le dépassent certainement comme profondeur d'intention et grandeur de conception; beaucoup d'œuvres françaises dénotent plus de force dramatique et plus d'originalité dans l'invention, mais aucune autre œuvre moderne, que je connaisse, ne possède, à un aussi haut degré, l'ensemble des conditions qui constituent une œuvre d'art.

Le groupement de ces grandes masses est échafaudé avec goût et ordonné avec une clarté parfaite. Tout se range naturellement et sans effort, de manière que l'on saisit la composition entière du premier coup d'œil. Le dessin est correct et l'exécution d'une rare habileté. Il y a des têtes que les anciens maîtres certainement ne désavoueraient pas. La variété des types n'est pas négligée. La couleur est pleine de force, et malgré la grande dimension du tableau, très-fine et très-soutenue de ton. L'effet d'ensemble enfin est on ne peut plus harmonieux. Aussi, sous ce rapport, l'œuvre de Gallait est-elle bien complète.

D'un autre côté, ce tableau n'est, après tout, que l'étalage pompeux d'une scène de parade ; l'action est médiocre et dans toute cette grande assemblée, Charles V est la seule figure dramatique. Ceci tient sans doute en partie au sujet ; mais encore y a-t-il une

lacune dans l'expression plastique du fait historique. Gallait, cela se voit, n'a pas manqué de consulter l'œuvre de Delaroche, et s'il surpasse celui-ci de beaucoup comme peintre, il lui est inférieur comme artiste, n'ayant pas au même degré l'intelligence de son sujet.

Nous ne nous attacherons pas trop au groupe de droite, formé de quelques pages mal venus et d'un moine agenouillé, qui ne tiennent pas bien à la composition et ne servent que de remplissage ; ce n'est là qu'un péché véniel. L'attitude des spectateurs qui s'occupent beaucoup plus de leurs voisins et d'eux-mêmes que de la cérémonie n'est pas faite pour augmenter l'intérêt que doit inspirer le tableau et constitue un défaut plus essentiel ; mais le pire, c'est que l'aspect général rappelle parfois ces tableaux vivants composés avec des modèles costumés. Il n'y a rien qui frappe dans les personnages de ce drame ; ah ! qu'ils ont bien fait de chercher leur grandeur dans le rang qu'ils occupent et leur importance dans l'habit qu'ils portent, car l'artiste n'en a guère à leur offrir. Dépouillez-les de leurs oripeaux et vous trouverez de simples mortels. Ne ressemblent-ils pas un peu à ces acteurs qui savent parfaitement prendre un masque et endosser un costume, mais qui, substituant leur chétive personne aux larges types de leurs rôles, n'arrivent jamais à procurer au spectateur l'illusion de leur réalité.

Gallait a besoin d'une couronne pour créer un roi. L'esprit historique ne pénètre pas ses figures ; c'est l'as-

pect extérieur de l'événement qui apparaît, l'âme de l'histoire fait défaut. La manière de choisir et de traiter ses sujets découle chez Gallait d'une certaine insuffisance de son talent. Sa pensée manque de vigueur et évite l'action. Le drame ne s'accomplit pas dans son imagination; il se compose sur la toile, c'est pour cela qu'il n'arrive pas à unir solidement le faisceau de ses personnages dans une intention commune. Aussi compose-t-il tous ses tableaux d'histoire dans une donnée analogue : ce n'est pas le mouvement de l'idée, c'est son goût pour l'apparat qui détermine la mise en scène.

Son tableau manqué de l'*Exposition des corps des comtes d'Egmont et de Horn* est un exemple frappant de la faiblesse de son inspiration. Un artiste doué de la force dramatique nécessaire au peintre d'histoire eût mis en évidence la signification politique de l'événement; il ne se serait pas contenté de peindre le fait de l'histoire, il aurait peint l'histoire du fait. Mais Gallait s'en garde bien : il nous montre deux cadavres entourés de quelques hommes inertes.

Pourtant, la situation était bien autrement dramatique! car voici ce qu'en dit la légende : « Le peuple se jeta sur l'échafaud, on trempa des mouchoirs dans le sang des martyrs de la cause populaire, on maudit les Espagnols, et l'on appela sur eux et le duc d'Albe la vengeance du Ciel. » La révolte des Pays-Bas se montrait au loin.

Et d'abord, quel riche clavier pour le peintre :

trouble compassion, effroi, horreur, haine, colère, menace, révolte, — et Gallait n'en sait tirer qu'un son! Ensuite, quel beau sujet pour le patriote : deux martyrs de la liberté entourés d'un peuple courroucé qui va se soulever, — et Gallait n'en fait qu'une exposition funèbre! Son pinceau est bien fort, mais sa pensée est bien faible.

Il y a cependant deux figures, campées derrière le lit de parade et fixant à leur tour les spectateurs, qui sont d'une conception supérieure et tout à fait heureuse : c'est l'espion de l'inquisition et le soldat du duc d'Albe, qui résument d'une manière très-expressive la persécution politique et religieuse appuyée sur la force brutale. Les spectateurs, par contre, sont tout à fait insignifiants; ils montrent, à coup sûr, plus de couardise que d'indignation, si tant est qu'ils montrent quelque chose; il n'y en a qu'un seul qui ose pleurer, et encore a-t-il l'air d'avoir les larmes faciles. L'artiste ne flatte pas ses compatriotes; heureusement que les Flamands de l'histoire valent mieux que ceux de Gallait.

Mais ce qui est bien pire, c'est la conception des deux décapités; et nous allons voir où nous mène un réalisme inintelligent.

Quand les habitants de Bruxelles, en l'an de grâce 1568, s'approchaient de ce lit et voyaient la tête d'Egmont pâle et défigurée, ils reculaient sans doute d'horreur. Mais ils se souvenaient aussitôt qu'ils l'avaient

vu, fait d'une pièce, cet homme coupé en deux par le bourreau; ils l'avaient vu, le front haut et libre, soutenant leurs luttes et marchant à la tête de leur nationalité. Leur mémoire fécondée par l'image de la vie revoyait donc derrière cet Egmont couché et affaissé, l'Egmont debout et resplendissant; dans le cadavre, ils voyaient le martyr — voilà la réalité vraie.

Mais nous qui n'avons pas connu le comte Egmont, qui ne trouvons pas l'empreinte de son image dans notre mémoire, ni l'action historique qui l'entoure parmi nos souvenirs, nous demandons à l'artiste qui nous convie à ce lugubre spectacle, de nous faire voir Egmont comme les contemporains l'avaient vu, un Egmont patriote mort pour l'indépendance de son pays. Au lieu de cela l'artiste nous donne un Egmont affreux, qui ne demande qu'un robinet au-dessus de sa tête pour nous transporter en pleine morgue. Il nous montre dans le martyr le cadavre, l'effet est produit par un moyen tout pathologique et vulgaire, par l'horreur physique — voilà la réalité fausse.

Si l'artiste n'a pas l'imagination assez puissante, pour faire rayonner sur cette tête éteinte la volonté fière, la placidité héroïque, enfin la beauté sublime de l'homme mort pour son idée, — eh bien! qu'il nous laisse tranquille, qu'il ne nous souille pas l'image que nous nous créons nous-mêmes; quoique sans contours arrêtés, elle est mille fois plus belle et plus vraie que sa fantaisie d'amphithéâtre. Que l'Egmont historique

ait été, ou non, un homme à la hauteur où la légende populaire l'a placé, peu importe! l'art doit le prendre pour tel ou ne pas s'emparer du sujet.

Les derniers moments du comte d'Egmont est une œuvre mieux réussie. Pourtant c'est encore la couleur qui doit faire les frais de l'émotion, la communauté d'action étant absente. La lutte de la lumière blanchâtre du jour naissant et des rayons rouges d'une lampe mourante symbolisent le combat entre la vie et la mort qui se livre dans l'âme du condamné. Cet effet est rendu de main de maître et d'autant plus louable qu'ici il n'est pas un vain jeu de couleurs, mais un moyen pour déterminer le sentiment du spectateur. L'expression triste et méditative du comte est parfaite; c'est, du reste, une note que l'artiste recherche avec succès. Un excellent *Tasse* rentre dans cette catégorie. De même Gallait peint quelquefois des figures de genre sans grande signification, telles que des joueurs de violon, des bohémiens, etc., mais conçues dans ce sentiment mélancolique, familier à l'artiste, et qui n'est pas sans charme.

Cermak, le seul élève que Gallait ait formé, a hérité des qualités et des faiblesses du maître. C'est un peintre extrêmement habile et qui excelle à modeler les chairs dans une gamme égale et lumineuse. Ses compositions, non sans tournure et élégance, manquent un peu d'intention et de sentiment.

Gallait est peut-être, sous le rapport de la beauté de

la couleur, de la force et de la séve du pinceau, le premier peintre de notre temps. Mais bien qu'il ne soit pas un imitateur aveugle des anciens Flamands, qu'il ait étudié beaucoup les Italiens et aussi les Espagnols, qu'il se soit identifié les principes de ces écoles et qu'il les ait fondus dans un ensemble harmonieux, sa peinture n'est par là même qu'une belle peinture éclectique, une rénovation heureuse des anciennes traditions. Malgré cela, on peut dire qu'il a pétri de tous ces éléments une forme à lui. En somme, on voit que, sous le rapport de la grande peinture, la puissance dramatique, l'élévation de la pensée lui font défaut ; qualités cependant qui seraient nécessaires pour pénétrer sa belle peinture d'un esprit nouveau et pour insuffler à son éclectisme réussi une âme créatrice.

TRADITION ITALIENNE.

WIERTZ.

Il nous faut maintenant examiner les travaux d'un artiste qui se sépare du mouvement général par la singularité de ses conceptions, tout en marchant dans la voie de la tradition flamande-italienne : nous voulons parler de Wiertz. Plus que tout autre artiste belge, il a l'idée, et dispose d'une imagination vive et puissante. Cependant sa personnalité très-prononcée a su s'accommoder des formes plastiques de l'école italienne et des données coloristes de l'école flamande. Il développe une pensée originale dans un style traditionnel, et il semblerait que cette originalité, qui réside dans ses aspirations idéales bien plus que dans

ses tendances artistiques, appartienne chez lui au penseur plutôt qu'au peintre.

Suivant d'abord la tradition italienne, Wiertz a produit un certain nombre de tableaux dans le style de cette école. Le contour et le dessin dominent généralement l'exécution coloriste dans cette série dont la production principale est un triptique, qui fonda la réputation de l'artiste. Cette œuvre a pris naissance sous l'influence de l'école vénitienne. Le milieu contient une mise en tombeau remarquable par de grandes qualités de composition, de dessin et d'expression, mais rentrant trop dans les données des maîtres italiens qui ont tant de fois traité le même sujet. Sur les volets, par contre, se trouvent deux figures, Ève et Satan, qui sont de véritables créations. L'esprit du mal apparaît dans toute la séduction de sa beauté infernale. L'expression bien accentuée de défi absolu et de fierté dédaigneuse ne laisse rien à désirer. C'est le génie du crime qui anime d'une joie sinistre cette belle tête de réprouvé. Ève est tout aussi réussie : elle tient la pomme en main et hésite à y mordre. Le double sentiment de curiosité innocente et de convoitise sensuelle se reflète d'une manière si vraie sur sa gracieuse figure que l'on ne saurait voir une meilleure Ève.

Après son retour d'Italie, Wiertz s'est rapproché de l'école flamande, cherchant à marier les tendances de celle-ci aux principes de l'école italienne. La première œuvre dans cette nouvelle voie fit sensation lors de

son apparition. Le tableau représente les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle. C'est une composition mouvementée et fougueuse, mais d'une exécution boursouflée. Elle rappelle plutôt les phrases ampoulées d'une rhétorique de collége que la simplicité antique d'Homère. Conformément à ce sentiment outré, les figures sont de grandeur colossale, et l'artiste a montré dès lors une prédilection pour les dimensions excessives ; cependant il a appris depuis à chercher la grandeur dans l'étendue de l'idée plutôt que de la surface.

La Révolte de l'Enfer contre le Ciel et *le Triomphe du Christ*, deux tableaux de dimensions colossales, peuvent être regardés comme les créations capitales du maître. Le premier est, à vrai dire, un combat de titans christianisés. Du fond d'un gouffre de feu, bordé à droite par une montagne escarpée, s'élance, au milieu d'une fumée épaisse, une engeance infernale entrelacée de serpents. Une bande de réprouvés sort de l'abîme, disparaît et reparaît, grimpant sur des rocs entassés pour escalader finalement la cime de la montagne. Mais le ciel est sur ses gardes. Déjà les anges apparaissent dans l'air, munis de trompettes et d'épées flamboyantes, et repoussent les damnés dans l'enfer, en abîmant le rocher autour duquel ces furieux se cramponnent. A gauche du tableau un dragon monstrueux s'élève en spirale ; sa queue plonge encore dans le gouffre, tandis que

de sa tête il menace le ciel en vomissant des flammes. Son corps disparaît sous une trombe de géants, qui s'accrochent, s'enlacent et retombent en se tordant de désespoir. Des langues enflammées s'élan cent dans les airs et descendent en pluie de feu. Une lune colossale contemple, en pâlissant, cette scène terrible.

Le mouvement puissant, l'énergie sauvage de cette composition rappellent Michel-Ange, tandis que l'accumulation de corps humains et les contorsions variées de leurs formes font songer à Rubens. Le dessin est magistral, l'expression juste et véhémente, et le coloris est riche et bien disposé. Mais la composition est surchargée, elle excède la mesure et veut donner trop à la fois. Le groupe principal, cette avalanche de Titans accrochée au dragon, est tellement entortillé que l'on a la plus grande peine à retrouver les corps auxquels appartiennent tous ces membres épars.

L'artiste voudrait obtenir tout d'un seul coup; il voudrait que l'effet plastique de la ligne et de la silhouette, propre à la figure isolée, se mariât à cette impression pittoresque d'un ensemble de figures, traité par masses, comme dans *le Jugement dernier* de Rubens, des chutes d'anges et autres sujets semblables. Mais Rubens comprenait mieux; il considérait en pareil cas le corps humain comme le détail d'un vaste ensemble, et ne cherchait son effet que dans l'importance et l'opposition des masses. Il ne prenait les hommes que pour en modeler ses groupes, qu'il disposait comme un

peintre de paysages arrange ses masses de terrain et de végétation. Et ces entassements de chair perdent, malgré leur rudesse et grâce à une admirable exécution, toute lourdeur terrestre; ils se meuvent comme des nuages dans les airs; ils sont semblables à une agglomération de puissances de la nature. Mais cet effet il ne l'obtient qu'en subordonnant la ligne. Aussi donne-t-il ordinairement à ces tableaux des dimensions plus modestes, qui permettent à l'œil de les embrasser dans leur ensemble.

Un tableau, au contraire, comme celui de Wiertz, d'un caractère monumental, qui vise avant tout au dessin et au style, et se compose de figures dont chacune a tant d'action personnelle et tant de mouvement formidable, ne permet pas une ordonnance pareille. Ces rebelles gigantesques ne s'insurgent pas seulement contre le ciel, ils semblent se révolter aussi contre l'absorption de leur personne par la masse, et prétendent faire valoir leurs formes comme figures isolées.

La raison de ce désaccord entre la forme et la couleur a, du reste, une base plus générale : c'est que Wiertz commence par concevoir une peinture murale et finit par exécuter un tableau de chevalet. Mais l'art monumental ne supporte pas la vérité matérielle de la couleur, comme cette dernière ne supporte pas une forme trop idéalisée. Si, par des efforts éclectiques, vous poussez jusqu'aux dernières limites l'union de

ces deux principes, s'excluant à un certain degré, vous n'atteignez qu'à l'invraisemblable. Puisque dans l'art monumental vous idéalisez la forme, il faut de même idéaliser le coloris, et peindre dans une gamme claire, qui indique plutôt qu'elle n'exprime la couleur ; sinon, vous détruisez l'harmonie qui seule dans l'art produit l'effet.

Les anciens maîtres le sentaient parfaitement; il n'y a que les éclectiques qui versent dans cette erreur. Aussi voyez : Raphael est modeste de couleur, il ne voudrait pas détruire la clarté de sa ligne ; les Vénitiens, les Espagnols qui font plus de cas de la couleur se rapprochent de la nature ; et Rubens, enfin, qui veut rendre par la force de son pinceau la vie dans toute sa séve, emprunte à la matière sa rudesse exubérante. Il développe le principe réaliste de Michel-Ange et fait du palpable son idéal; c'est plutôt un peintre de la chair que de l'âme. Mais vous avez beau critiquer ses formes, par trop flamandes, vous sentez qu'il est dans la vérité de sa conception, et il vous force bien à le reconnaître. Avec plus de style son coloris ne serait plus possible, car la ligne ne saurait jamais s'allier à l'effet de la couleur, qui est toujours un effet des masses. Plus l'artiste purifie ses formes et idéalise ses lignes, plus il doit renoncer à l'apparence de la réalité; et plus il cherche à refléter la vérité matérielle, plus il doit effacer la sévérité du modelé et noyer les contours.

On entend souvent accuser l'imperfection humaine qui aurait empêché Raphaël d'avoir la palette de Rubens, et Rubens de posséder le dessin de Raphaël. Ces doléances romanesques, comme d'autres de la même valeur, reposent sur une certaine infirmité d'intelligence qui ne comprend pas que, la logique étant la loi fondamentale de toute chose, les qualités opposées s'excluent nécessairement. Et cette logique ne prend pas seulement possession de notre intellect, elle se retrouve jusque dans l'organisation de nos sens. Notre œil ne peut pas préciser les contours et les masses à la fois : si nous contemplons l'effet coloriste de l'ensemble, la ligne nous échappe, et si nous fixons la ligne, la couleur et le modelé s'effacent. L'artiste, en consultant tour à tour la silhouette et la masse, arrive sans doute à unir les deux choses ; mais s'il pousse cette union trop loin, son œuvre, au lieu de se perfectionner, devient dure et désagréable, comme coulée en bronze ou taillée dans du bois, et le spectateur le moins connaisseur se dit instinctivement que ce n'est pas là une image naturelle, et que personne ne voit comme cet artiste peint.

La diversité des œuvres picturales se rapprochant tantôt de la ligne, tantôt de la couleur, n'est donc pas seulement la conséquence naturelle de la diversité des talents ; elle dérive en même temps de lois esthétiques que l'on ne saurait enfreindre qu'au détriment de la création artistique. Voyez plutôt Wiertz : il veut être

à la fois Michel-Ange et Rubens, et avec la puissance de formuler qui est en lui et que l'on ne peut lui contester, il réussit à combiner dans son œuvre les caractères distinctifs de ces deux maîtres. Mais aussi les qualités de l'un neutralisent celles de l'autre ; à la place d'une force double vous n'obtenez que deux forces séparées qui, considérées au point de vue de l'ensemble, se combattent mutuellement et se détruisent.

Ces considérations esthétiques sont applicables à l'ensemble des œuvres de Wiertz. Son *Triomphe du Christ* a plus d'unité de conception ; si le tableau dont nous venons de parler possède plus de puissance plastique, le *Triomphe* se distingue par une pensée plus originale et par une ordonnance plus intelligible.

Le Christ apparaît au milieu des damnés pour briser à jamais la puissance de l'esprit du mal, en annonçant la rédemption des hommes par le sacrifice de sa vie. Cette apparition est traitée par l'artiste avec une intelligence toute moderne, et dans un sentiment tout à fait pittoresque. Michel-Ange et autres maîtres de son époque auraient sans doute présenté le Christ dans une attitude triomphante, pareil à un héros antique. Wiertz nous le montre en même temps dans toute la gloire de son héroïsme et dans toute l'humilité de son sacrifice. Des nuages transparents qui se dissipent graduellement dans l'obscurité du fond entourent le crucifié, de manière que la tête presque seule

apparaît, semblable à une vision, éclairant les ténèbres éternelles.

Cette tête penchée est tellement bien réussie, comme mouvement et comme expression, qu'elle aurait parfaitement suffi à rappeler la mort sur la croix. Il est à regretter que l'artiste ne soit pas allé jusqu'au bout de sa pensée, pour effacer complétement les mains et une partie du corps visibles à travers les nuages. Sa conception, qui est fort heureuse, ne le serait que davantage en nous faisant grâce entière de cet étalage de chair martyrisée, autant recherché par les anciens peintres religieux, qu'il est contraire au bon sens esthétique. Car, sans parler du goût, l'horrible, voilé et recomposé par l'imagination, affecte notre sentiment d'une manière bien plus morale, que l'horreur physique toujours repoussante.

Le Christ est accompagné d'une légion d'anges qui tiennent des trompettes, des épées flamboyantes et des foudres. Au milieu du tableau, Satan se raidit en vain contre la lumière éternelle : il est repoussé comme par une force invisible. Incliné en arrière, son attitude est très-expressive ; semblable à un noyé, les bras étendus, son dos repose sur la vague qui l'emporte. Un ange damné à côté de lui ne combat plus ; le corps renversé, les yeux fermés, et comme submergé dans la lumière, il se laisse aller dans l'abîme. D'autres satellites de Satan essaient une résistance désespérée, et l'explosion de leur colère monte par degré à

son plus haut diapason. Ils sont chassés par les anges, mais la lutte est plutôt spirituelle que matérielle, et en ceci, comme intention, ce tableau est encore d'un caractère nouveau et original. L'ange, qui, sur l'avant-plan, menace Satan, étend d'un geste de commandement son bras et son doigt, sans cependant toucher son ennemi; mais sa silhouette est si majestueuse, son mouvement si heureux, qu'il vole comme une flèche et que rien ne peut résister à sa puissance. C'est comme si les réprouvés étaient poussés par une force magnétique et domptés seulement par la volonté des anges dont les armes, devenues inutiles, ne sont plus qu'un accessoire décoratif.

Le tout tourbillonne sur un gouffre de feu dans lequel les vaincus sont précipités. Satan est, comme de juste, représenté non pas en démon, mais en ange déchu dans toute la beauté corporelle du péché. Sa figure ne montre ni mépris, ni colère, mais la douleur impassible du vaincu pour l'éternité. Il est cependant moins bien réussi que le Satan du triptyque; ses formes ont quelque chose d'hermaphrodite, et ses traits sont d'une beauté trop peu caractéristique et trop moderne. L'exécution est excellente; ici, la composition n'est pas surchargée; elle est, au contraire, un peu éparpillée. Cette grande page, loin d'être conçue dans un sens dogmatique, représente le combat de la lumière et des ténèbres, au moyen des figures symboliques consacrées par le mythe chrétien.

Certainement ce tableau est, ainsi que le précédent, extrêmement remarquable; mais chose singulière! malgré l'élévation de la pensée et la force de l'exécution, aucun d'eux ne satisfait entièrement. Pourtant, parmi les peintures de la Renaissance traitant des sujets analogues, on en trouve plus d'une qui, comme intention, n'atteint pas à la hauteur de Wiertz et qui néanmoins paraît plus satisfaisante. Le fait est assez curieux pour être examiné de plus près. La disparité de la forme et de la couleur, nous l'avons déjà mentionnée; mais il y a autre chose.

D'abord si les artistes de la Renaissance s'emparaient de sujets pareils, le sentiment artistique dominait chez eux toujours l'idée philosophique, et c'est déjà un grand avantage. Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, par exemple, est conçu avant tout dans l'intention de montrer des corps humains dans des attitudes et des expressions diverses. Le Christ est tout ce que l'on voudra, excepté la figure mystique du Rédempteur. La pensée religieuse du jugement préoccupe le maître fort peu; il ne s'en sert qu'autant que la mise en scène et l'unité de sa composition le demande. S'il ne fut pas libre penseur comme philosophe, il l'était certainement comme artiste, car la forme plastique primait chez lui toute autre considération.

L'idée de Wiertz est plus avancée, plus spéculative; mais ce qui lui est propice comme penseur, lui est fatal comme artiste. Il veut formuler sa pensée d'une

manière trop directe, sans songer qu'elle ne se réalise dans l'art qu'en prenant le détour du phénomène physique; sans réfléchir enfin qu'on ne saurait peindre une idée, mais seulement l'action matérielle qui lui sert de manifestation.

Cette tournure spirituelle, par exemple, que prend sa pensée en nous montrant, dans le triomphe du Christ, le combat des puissances ennemies comme chose immatérielle, séduit notre entendement en même temps qu'elle indispose nos sens, qui ne veulent pas raisonner, mais voir et palper. Ce combat, qui n'en est pas un, frustre, pour ainsi dire, les yeux au profit du raisonnement. Au lieu de voir de beaux muscles tendus et nerveux, qui mesurent rudement leurs forces et qui nous persuadent immédiatement de la réalité du fait, nous voyons des efforts magnétiques, dont la dernière expression se traduit par cet impondérable et insaisissable fluide de la volonté, et nullement par la tension des nerfs. Mais l'art s'adressant aux sens, ne peut employer que des moyens palpables; et plus il éthérise son sujet, plus il l'affaiblit. Dans l'action physique, bien au contraire, il voit toujours le symbole de l'action morale, il est en conséquence obligé d'agrandir la première pour fortifier cette dernière. C'est ce que fit Michel-Ange; mais aussi n'aurait-il jamais compris l'apparition du Christ dans un sens aussi vaste.

C'est donc justement la qualité supérieure de son

inspiration qui perd notre artiste ; car à mesure que la pensée se dégage et s'épure, la conception perd du corps, entre en contradiction avec elle-même et se dérobe finalement à toute forme sensible, c'est-à-dire à l'art plastique. Aussi c'est plutôt l'idéal poétique qui inspire Wiertz que l'idéal artistique. La poésie, qui n'a pas besoin de la forme sensible pour s'exprimer, peut s'approcher bien plus près de l'absolu que la peinture, et c'est faute de comprendre les limites qui séparent les deux arts, que poëtes et peintres ont dépensé une somme énorme de talent et de travail en pure perte : les poëtes en nous ennuyant de leurs peintures descriptives là où nous demandions la pensée, et les peintres en nous racontant avec le pinceau des histoires allégoriques là où nous leur demandions la vie. La poésie ne peut donner qu'une succession de détails : elle se meut dans le temps ; l'art plastique ne peut donner qu'un ensemble momentané : il se meut dans l'espace. La poésie doit, par conséquent, développer la pensée pour que le lecteur la réunisse dans une image ; et la peinture doit donner l'image pour que le spectateur en développe la pensée.

Wiertz, tout penseur qu'il est, n'a jamais compris cette loi, et il confond continuellement les intentions de la pensée avec les conditions de l'art. Il veut représenter la lutte de la lumière et des ténèbres, et ce combat suprême de l'humanité est certainement fait pour tenter l'âme d'un homme d'idée. Mais cette lutte

procède par transformations successives et l'art n'a que le moment; ce combat prend des siècles pour champ de bataille et la peinture ne dispose que d'une toile. La poésie elle-même resterait impuissante devant une telle tâche; il faudrait écrire l'histoire de la philosophie. Wiertz, cependant, se sent artiste, il veut frapper l'imagination, et pour formuler son idée dans toute son étendue il s'empare des figures légendaires du christianisme, qui ont pris un certain corps dans l'imagination populaire. Mais en ayant recours à ce moyen, il oublie que ces figures, qui avaient une existence fort réelle dans la croyance naïve du moyen âge, sont devenues des ombres pour nous qui n'avons plus de foi que dans les révélations de la science.

Une pareille composition devient donc pour nous un simulacre de combat exécuté par des êtres fantastiques, qui, à force de vouloir trop prouver, ne prouvent rien du tout. Le poëte, comme par exemple Gœthe dans son *Faust*, peut encore tirer parti de figures semblables, parce que son art lui permet de les transformer en leur prêtant ses propres idées; mais le peintre, qui ne peut faire valoir que les formes extérieures de ses personnages, oblige, pour ainsi dire, le spectateur à composer lui-même le poëme qui doit donner au tableau sa véritable signification. C'est demander un peu trop de son public.

Si Wiertz, en place de cette action mythologique, avait représenté un fait historique où la lutte en ques-

tion se manifeste avec éclat, il aurait, en produisant son effet dans les limites de l'art plastique, atteint son but au lieu de le dépasser. Un apôtre du libre examen, par exemple, prêchant l'indépendance de la pensée humaine au milieu des horreurs de l'inquisition, voilà un combat héroïque qui montre la puissance de la lumière éternelle bien plus efficacement et qui remue bien autrement les entrailles, qu'un groupe d'anges et de diablotins se livrant bataille.

Mais Wiertz ne se contente pas du possible, il veut réaliser l'impossible; et c'est sans doute le désaccord entre les exigences intellectuelles d'une conception de plus en plus spiritualisée et les moyens artistiques toujours également matériels qui est pour beaucoup dans le découragement des artistes et dans les malheurs des arts plastiques au temps moderne.

Michel-Ange croyait à l'existence de ses personnages mythiques, c'est pour cela qu'il ne se gênait point de leur donner une vie pleine de réalité, et c'est pour cela aussi que ses créations nous satisfont, malgré la transformation de nos idées, car enfin la vie c'est toujours la vie. Wiertz, au contraire, sait ou sent qu'il ne fait que des ombres, et c'est pour cela qu'il ne trouve pas en lui cette rudesse d'imagination qui serait nécessaire pour imprimer à ses œuvres un cachet individuel, indélébile, persuasif; et c'est pour cela aussi que ses tableaux nous font presque l'effet d'une fantaisie énigmatique malgré la conformité des

vues modernes avec la pensée de l'artiste. Cette même tournure d'esprit qui le porte à une conception trop philosophique, l'empêche de donner à ses figures cette empreinte personnelle qui les appellerait à la vie. Il arrive quelquefois par l'expression jusqu'à la création, mais jamais par la forme qui reste traditionnelle. Avec une facilité d'imagination peu commune, sa force créatrice est incomplète; son sentiment plastique a une lacune : il sait bien formuler, mais il ne sait pas former puisqu'il n'a pas trouvé une forme à lui.

Ce défaut, qu'il sent, le pousse à des conceptions de plus en plus extravagantes. Au lieu de chercher un style propre à son sentiment, Wiertz veut montrer qu'il sait tout faire. Aujourd'hui il trace une composition à lignes sévères rappelant la manière de Raphaël, demain il fait du réalisme et s'amuse même à peindre des trompe-l'œil. Plusieurs de ses tableaux imitent Rubens à s'y méprendre; mais ce ne sont pas ces tours de force qui font le mérite d'un artiste.

Malgré une intelligence vive et toujours en éveil, Wiertz n'a pas su parfaire son éducation. Il cherche, comme on dit vulgairement, midi à quatorze heures. Son goût, de même que sa clairvoyance esthétique, laisse beaucoup à désirer. Aussi lui arrive-t-il assez habituellement d'obtenir le résultat opposé à son intention. Voulant donner plus que l'art ne comporte, il pousse l'expression à bout, tombe dans l'exagération, et au lieu de l'impression morale et intellectuelle qu'il

cherche, il ne produit le plus souvent qu'un effet physique et matériel. *L'enfant brûlé* rentre dans cette catégorie et est conçu dans un goût détestable. Une mère, arrachant son enfant du berceau enflammé, jette un cri d'épouvante qui défigure ses traits d'une manière hideuse. Wiertz ne connaît pas seulement ce principe élémentaire de tout art, que l'expression de la passion ne doit jamais franchir les limites du beau, parce que du moment qu'elle se manifeste comme laideur, elle perd son action esthétique. Aussi, au lieu d'être touché de cette douleur maternelle, le spectateur s'en détourne avec dégoût. Ce n'est pas seulement laid, c'est faux au possible, car Wiertz fait ici d'une peine de l'âme, une torture du corps, et ne comprend pas qu'une douleur qui grimace, part pour le spectateur toujours des muscles et jamais du cœur.

Le Suicide est aussi une de ces compositions extravagantes du maître. Ce tableau représente un homme qui se brûle la cervelle, à droite et à gauche son bon et son mauvais génie. Ce dernier, par une idée ingénieuse, tient un second pistolet en réserve. Le bon ange lève ses mains jointes avec une expression de douleur et de compassion profonde. Cette donnée une fois admise, le tableau est extrêmement remarquable par sa gamme, qui exprime la tristesse du sujet avec une vérité saisissante.

Une *Sorcière* nue, à cheval sur un balai, est aussi une belle chose comme couleur et comme modelé.

Indépendamment de ses tableaux à l'huile, Wiertz a peint depuis quelque temps de grands et de petits tableaux au moyen d'un procédé inventé par lui et qu'il appelle *peinture mate*. Ce procédé s'exécutant sur la toile comme sur le mur et alliant les avantages techniques de la peinture à l'huile au caractère monumental de la fresque, est destiné, dans la pensée de l'artiste, à remplacer les autres méthodes de la peinture murale.

Parmi les tableaux monstres que Wiertz a peints au moyen de sa nouvelle méthode, se trouve *Un grand de la terre* et *Le dernier canon*. Le premier montre un cyclope gigantesque qui écrase tout sur son passage et avale un pauvre diable. La figure principale de l'autre représente la civilisation qui tord et brise un canon comme un fétu de paille. A ses pieds se livre le plus affreux combat. Têtes et membres roulent par terre. Des femmes et des enfants se penchent pleins de désespoir sur les blessés. Deux soldats sur un monceau de cadavres se disputent un morceau de pain. Dans le lointain, l'incendie d'une ville. Mais une alliée quelconque de la civilisation arrive, une torche à la main, pour incendier tout ce vieux fatras d'un passé ténébreux, et déjà une flamme philanthropique dévore bornes et poteaux, drapeaux et bannières, tambours et trompettes, et la guillotine s'abîme dans un tourbillon de feu. Voilà enfin l'âge d'or qui commence. Aussi la philosophie et l'industrie font leur entrée, accompa-

gnées de la paix et de l'agriculture; la poésie, la peinture, la musique s'approchent, et pour que rien ne manque, un bateau à vapeur passe au loin et un ballon fend les airs.

Enfin ce n'est pas une page, c'est tout un livre. Il y a là, comme dans le tableau précédent, des scènes pleines de mouvement et des motifs rendus avec une énergie de dessin remarquable; mais ces compositions ne sont en somme que des illustrations agrandies outre mesure, des boutades colossales. Il faut une lacune de jugement pour se permettre des fantaisies pareilles quand on a le talent de Wiertz.

Toutes ces figures allégoriques n'enseignent rien, et prouvent le plus souvent le contraire de leur thèse. Cela ressort à toute évidence du tableau baptisé: *La puissance humaine n'a point de limites.* Un groupe de figures s'élance dans les airs; des hommes touchent les astres du doigt, tandis qu'un enfant tient un globe dans ses bras. L'aspect de cette composition est fort harmonieux; les lignes sont gracieuses, et le coloris lumineux et immatériel des corps permet de croire à leur ascension. Mais quant à l'intention, Wiertz, loin de démontrer la proposition de sa légende, fait bien au contraire toucher du doigt les limites de la puissance humaine. On ne saurait être plus maladroit.

En somme et en dépit de tant d'écarts, l'œuvre de cet artiste est plein d'intérêt; et tout être pensant lui saura plus de gré de ses vaillants efforts qu'à d'autres de

leurs succès brillants. Il y a quelque chose à apprendre devant ces grandes pages, ne fût-ce que cette vérité importante, parfois vaguement sentie devant d'autres tableaux moins caractérisés, mais qui éclate en pleine lumière dans l'œuvre de Wiertz, à savoir, que dans l'art le *plus* produit souvent le *moins;* en d'autres termes, que l'effet esthétique dépend moins de la valeur intrinsèque des qualités que de leur unité et de leur harmonie. L'impossibilité d'une perfection absolue, attestée par la raison et constatée par l'expérience, — les propriétés opposées s'excluant, — apparaît ici, démontrée par l'art, d'une manière en quelque sorte palpable. Il devient évident que la perfection, toujours relative, ne peut être basée que sur le concours de forces harmoniques et ne peut être atteinte que dans de certaines limites.

TRADITION GERMANIQUE.

LEYS.

A côté des représentants de la tradition flamande-italienne, une autre tendance, que l'on pourrait appeler la tendance germanique, a gagné beaucoup de terrain dans ces derniers temps. Les partisans de cette école, dont Leys, d'Anvers, est le fondateur et le chef, reculent au delà de la Renaissance pour suivre la tradition telle qu'elle se développe dans les travaux de Van Eyck, Memling, Durer et Holbein. Ils soutiennent, non sans raison, que la tradition de Rubens et de Van Dyck est trop entachée d'éléments latins pour qu'elle puisse mener à bonne fin le travail de l'art flamand dont les racines ont poussé dans le sol ger-

manique ; qu'il faut pour cela retourner vers la source de l'art vraiment national, et, en élaguant tous les éléments étrangers, développer les principes des anciens Allemands selon les exigences de notre temps. Bien que l'on ne puisse ainsi s'affranchir d'un coup de ces éléments étrangers, une fois qu'ils sont entrés dans l'éducation, il n'en est pas moins certain que la question envisagée sous ce rapport mérite d'être prise en sérieuse considération.

Ce qui constitue le caractère distinctif, la valeur tout exceptionnelle de l'art germanique, c'est cette spontanéité primordiale, qui donne à ses œuvres un cachet de virginité qu'aucun art dérivé ne saurait jamais atteindre. On voit bien que ces anciens Allemands n'ont jamais étudié d'idéal étranger, qu'ils ne connaissent que la nature, que leur inspiration coule de source, qu'ils ne cherchent pas à égaler tel modèle antique, mais exclusivement à exprimer leur propre sentiment. Aussi n'ont-ils pas l'idée de cette beauté physique qui fait le fond de l'art grec et inspire l'art italien, ils ne connaissent que la beauté morale, qui, sûre d'idéaliser tout ce qu'elle touche, ne s'inquiète pas de la forme extérieurement anoblie.

Le principe de l'art germanique est donc l'antithèse de l'art grec et latin. Celui-ci cherche son idéal dans la beauté corporelle, il répand l'âme sur le corps entier et sacrifie la tête en la réduisant à un complément de la représentation sensible. C'est l'art antique, plas-

tique, sculptural, sensuel. L'art germanique, au contraire, cherche son idéal dans la beauté intellectuelle, il concentre l'âme dans la tête et sacrifie le corps en le réduisant à un complément de l'expression sentimentale. — J'emploie ce mot à défaut d'un autre plus général. — C'est l'art moderne, pittoresque, pictural, spirituel. Le premier glorifie l'espèce, la race; le second plaide le droit de l'individu. Et comment pourrait-il en être autrement? N'est-ce pas là bien le caractère essentiel qui distingue l'antiquité des temps modernes, les races latines des races germaniques ?

C'est donc l'expression de l'homme intérieur qui prévaut dans les anciennes peintures allemandes; c'est la tête, le visage qui dominent, non par la beauté des traits, mais par la beauté de la physionomie. Aussi trouve-t-on dans ces figures une concentration de vie, une profondeur de sentiment, qu'aucun maître latin, pas même Raphaël, n'a su atteindre. Correspondant à cette tendance, le dessin, comme moyen de sincérité, et la couleur, comme motrice du sentiment, sont portés à un haut degré de perfection.

Le corps humain, par contre, ne se dégage pas; les membres engourdis ne sauraient être pénétrés et développés par cette vie latente qui ne s'épanouit que sur le visage. Le mouvement est raide, parfois même gauche, et l'action entravée se meut comme dans un rêve. C'est bien l'expression du génie germanique, s'abîmant dans la pensée et rêvant l'action !

Mais n'importe! l'esprit moderne s'agite puissamment sous cette enveloppe gothique. Ce n'est pas par hasard que cette école a enseigné la peinture à l'huile, et que, la première, elle a formulé nettement le principe pictural, en introduisant dans l'art un sentiment sérieusement coloriste. L'art germanique est donc le père de l'art moderne, dont il contient les germes et inaugure les principes. Car, en somme, la tendance germanique a prévalu : puisque la recherche de la physionomie et de la couleur, le sentiment individuel et pittoresque constituent le fond de l'art moderne.

Or, quoique le développement de l'art gothique ait été interrompu par des événements politiques et entravé par l'invasion de la tradition italienne, il n'en est pas moins vrai que cet art contient les éléments modernes dans un état plus pur et, en tout cas, plus adéquate au sentiment de la race germanique, que les autres traditions. Si donc la jeune école anversoise se sent de force à continuer l'œuvre de Durer et de Holbein, rien de mieux; sa thèse est de toute justesse; reste à savoir comment elle réussit dans la démonstration pratique.

Les tendances de Leys ont quelque analogie avec les innovations réalistes, en ce que les unes comme les autres repoussent toute cette science académique qui nous a dotés d'une beauté conventionnelle. *Leysisme* et réalisme sont donc parfaitement d'accord quant à la question négative : ce qu'il ne faut pas faire. Quant

aux moyens positifs, la divergence éclate; toutefois, l'école allemande, sur laquelle Leys s'appuie, étant elle-même d'un naturalisme très-prononcé, Leys n'est au fond qu'un réaliste de renaissance.

Ce talent, sans contredit, est le plus original de la Belgique, et quoique les types inspirateurs soient bien plus apparents chez lui que chez Gallait, il dépasse de beaucoup ce dernier en personnalité. Leys peint dans l'esprit des modèles qu'il suit, et pourtant il n'est pas un imitateur. Dans l'individualité des maîtres il a su retrouver l'esprit de l'époque; il possède la même tournure de sentiment, il est parvenu à voir la nature comme les anciens la voyaient. Cette sincérité primitive, cette conception naïve, cette absence de toute convention, de toute préoccupation, qualités que nous admirons tant chez les peintres gothiques, n'ont été retrouvés à ce degré par aucun autre artiste moderne.

Rien de plus curieux que d'examiner le chemin que Leys a parcouru. Parti de l'école flamande ou, pour mieux dire, de la tradition anversoise, il a dégagé son originalité lentement et non sans de visibles efforts. Ses premiers travaux ne révèlent nullement un talent particulier et sont même assez médiocres. Peu à peu il acquiert l'habileté traditionnelle de l'école, et une tendance personnelle encore hésitante se fait jour en même temps. Deux tableaux peuvent être regardés comme son point de départ, sous ce rapport ils sont extrêmement intéressants. On y voit clairement la

lutte à laquelle le peintre s'est livré sur la toile.

Le premier de ces tableaux représente *une Noce flamande*. C'est d'abord une démonstration bien complète du procédé défectueux de l'école traditionnelle. On y voit comment elle compose extérieurement, comment des tableaux sont une compilation, une espèce de mosaïque. Cette école ne se dit pas : Voilà une action, voilà des caractères; que ferai-je pour mettre tout cela en mouvement avec plus de clarté et le plus de justesse possible? Elle se dit, au contraire : Voilà une toile encore blanche, mais qui doit se couvrir de cette belle teinte néerlandaise brun-dorée, de ces types consacrés; il faut des crânes gaillards au feutre rabattu, des viveurs sentant la pipe, une grosse servante, un bout de satin — comment amalgamer tout cela, pour produire un tableau qui flatte les yeux? L'école ne cherche que l'effet pittoresque; l'effet esthétique, le but de son art, lui est inconnu. Les maîtres avaient fait du sentiment sans le savoir, ce qui est très-bien; les disciples font de l'aspect sans le sentir, ce qui est très-mauvais. C'est un art qui ressemble, à s'y tromper, à un métier et qui n'a de vrai sentiment qu'autant qu'il parvient à en dérober aux anciens modèles.

Leys, quoiqu'il se soit affranchi de ce procédé postiche, en a gardé un souvenir qui lui devient quelquefois fatal, non pas au point de vue de l'exécution, mais de la conception de ses sujets. La *Noce flamande*, pour un œil exercé, est composée de parties tout à fait dis-

parates. A côté de ces fonds convenus et de ces figures connues, prises quelquefois sur de vieux portraits, il y a des morceaux d'intérieur et quelques figures de femmes et d'enfants, empreintes d'un sentiment beaucoup plus naturaliste, et où l'individualité encore timide de l'artiste cherche à percer. Et, chose curieuse à observer, ce sont justement ces dernières parties qui trahissent une main d'écolier, tandis que les parties empruntées à l'école sont traitées avec une grande habileté.

Ce tableau montre donc aussi que l'école, comme l'Église, est une bonne mère, qu'elle a des recettes pour le salut de ses enfants, et qu'il faut être d'une bonne trempe si l'on veut renoncer au bénéfice des appelés, pour devenir un élu en dehors de son giron. Pour parler en style moins orthodoxe mais plus clair, ce tableau montre combien il est facile d'arriver à un résultat extérieurement satisfaisant en suivant l'école, et combien il est difficile de formuler sa propre pensée.

Dans le second tableau : *Le premier service religieux après le siége d'Anvers, en* 1566, les tendances nouvelles, déjà vaguement formulées, cherchent à dominer la tradition. Cette œuvre est encore plus mélangée que la première ; mais les éléments opposés sont plus également répartis. Cela fait qu'elle a moins d'aspect, le sentiment personnel rompant, par ci par là, l'ensemble conventionnel de l'école. Par contre, l'intention de l'artiste commence à s'y dessiner. Il y a notamment des détails d'intérieurs en bois et en marbre qui sont

traités avec la vérité solide de ses tableaux postérieurs; et parmi les figures, trahissant la manière nouvelle, une jeune fille au premier plan frappe surtout par cette grâce de bon aloi qui distingue les créations récentes du maître.

Car depuis, Leys est devenu un artiste bien entier, et son œuvre est tout d'une pièce. La même horreur du conventionnel qui se manifeste dans le caractère tout individuel de ses figures, se montre également dans la composition, dans la couleur et dans la facture. Sous ce rapport ses tableaux présentent une unité de principe et d'aspect qui est pour beaucoup dans la vive impression qu'ils produisent. Sa composition évite toute recherche; sa mise en scène, découlant naturellement de l'action, est d'une simplicité extrême. Sa peinture, de même, dédaigne ces recettes, généralement employées, qui, à l'aide de tons trop sensiblement rompus de bleu et de gris violacé, arrivent à une perspective aérienne, facilement obtenue, mais plus ou moins factice. Leys tend au contraire à faire apparaître, conformément à la nature, la différence des plans par la justesse du ton local et par la finesse des nuances. Il est vrai que cela ne lui réussit pas toujours, mais au moins ne vise-t-il pas à l'habileté du métier et ne cherche-t-il qu'à rendre le coloris et la nature de son objet le plus directement et le plus sincèrement possible. S'il peint du marbre, c'est bien du marbre, et s'il peint du bois, c'est bien du bois. Il procède par empâtements, et sa touche

ferme, sa facture solide donnent à sa peinture cet aspect émaillé des tableaux gothiques.

Sans doute, Leys ne pousse pas les qualités d'exécution aussi loin que les anciens ; son dessin est souvent insuffisant et son pinceau montre par endroits des faiblesses où la griffe du maître disparaît. Cependant, l'harmonie de l'ensemble n'est pas troublée par ces défauts, qui deviennent dès lors moins importants. En revanche, il apporte à ses figures une certaine grâce d'âme, reflet d'une civilisation supérieure et qui ne se rencontre que par hasard chez les gothiques. Parmi ses meilleures œuvres il y en a plusieurs où le sentiment naïf et primesautier des anciens se marie heureusement aux exigences légitimes du goût moderne, en produisant un tout harmonieux et complet.

Un des meilleurs spécimens, c'est son *Service funèbre de Berthal de Haze,* qui attira l'attention générale à la grande Exposition de Paris en 1855, et fonda la réputation européenne du maître. L'action y paraît bien un peu vague, mais les figures principales — la famille en deuil — sont admirables de simplicité et de caractère : elles ont dans l'expression cette sincérité austère, qui charme tant chez les anciens. Les chantres rangés au fond et qui grimacent une litanie sont d'une vérité comique tout à fait réjouissante. Ici cet individualisme poussé aux dernières limites est bien à sa place, parce qu'il sert de repoussoir aux figures principales et peint, vis-à-vis d'une douleur de famille, l'indifférence du

monde en général et en particulier celle du clergé qui fait son métier. Toutefois, cette singularité de physionomie qui peut très-bien s'accorder avec des figures secondaires, et même servir de moyen esthétique, devient choquante quand on l'applique sans raison à des personnages principaux, comme le fait quelquefois Leys.

Son *Jeune Luther*, chantant aux portes, est encore un beau tableau; on admire notamment une jeune fille assise, douée de cette beauté innée, bien différente d'une élégance superficielle, et qui est comme le cachet d'une belle âme.

Le Conventicule réformiste de l'allée du Pélican renferme pareillement toutes les qualités du maître. Quelques hommes pourraient bien désirer des portraits plus flattés; les groupes n'offrent pas une animation excessive, comme, d'ailleurs, dans tous les tableaux de Leys; mais en revanche il y a une vérité si ferme et si solide que c'est à cent lieues de tout sentiment factice. Les auditeurs, hommes et femmes, groupés avec autant de goût que de naturel, sont bien à l'action, et leur attention est finement variée par l'expression plutôt que par l'attitude. De plus, le caractère de tous ces personnages est si entier, que leur individualité les pénètre de la tête aux pieds et éclate dans toutes leurs formes. Les mains de l'un, par exemple, ne pourraient nullement servir à l'autre, ni comme structure ni comme teint, tellement

les détails sont en harmonie avec l'ensemble. La couleur est d'une grande force de ton, et l'intérieur, quoique peint dans une gamme nette et lumineuse, ne manque pas de perspective aérienne. Bref, ce tableau est une œuvre capitale, remarquable en tous points.

Mais toute médaille a son revers : à côté de ces tableaux, Leys en a fait d'autres, qui sont loin d'être aussi complets; même dans ses œuvres réussies percent parfois des défauts que nous allons signaler.

Et d'abord, avec les qualités, Leys a aussi hérité des défectuosités de l'école gothique, telles que la dureté des contours, le manque d'air et cet aspect microscopique, comme si l'objet représenté se trouvait dans le voisinage immédiat de l'œil. En voulant éviter la Charybde de la tradition académique il tombe plus d'une fois dans la Scylla de la tradition gothique. Il n'emploie pas de moyens factices pour repousser les fonds, mais aussi lui arrive-t-il souvent que les personnages ne s'en détachent point, parce qu'il traite les plans secondaires d'une manière aussi plastique que le premier plan.

Les figures de Leys ne sont pas toujours animées d'un souffle franc, le mouvement est souvent gêné, retenu; la vie est latente comme chez les gothiques. Ce défaut de vitalité provenant de la silhouette générale, l'artiste cherche à le compenser par le développement excessif du caractère individuel; il veut rattraper par une réalité pittoresque ce qui manque à

ses personnages en vérité esthétique, et il pousse la singularité de la physionomie quelquefois jusqu'aux limites de la laideur. Tout en concevant son œuvre dans une donnée plus idéale, il y introduit souvent des figures d'une nature trop singulièrement réaliste, qui rappellent certaines têtes d'une naïveté maladroite et frisant le grotesque des anciens tableaux allemands.

Il faut remarquer que ce procédé devient convention et ficelle tout comme un autre. Il n'est pas difficile de faire de l'individualité au moyen du portrait; mais l'artiste ne doit point procéder ainsi pour caractériser ses figures : tout en s'emparant d'un modèle convenable, il doit rendre un type et non pas une individualité unique. Si les anciens gothiques dans leur naïveté, qui ne cherchait l'idéal que dans l'expression, se servirent souvent de portraits pour composer leurs tableaux, ils finirent pourtant par arriver à un ordre d'idées plus élevé, et les évangélistes d'Albert Durer, par exemple, ne sont pas des portraits. Il est, du reste, beaucoup plus facile de donner à une physionomie très-individuelle, laide même, une expression juste, que d'imprimer à une belle figure le cachet d'un caractère fort prononcé, et cette dernière création fait surtout le triomphe de l'artiste.

De même, dans l'ordonnance, Leys fuit la convention à un tel point que ses compositions sont quelquefois d'une mise en scène par trop primitive. Si l'artiste, dans une intention esthétique choisit, ses modèles,

ses costumes, ses couleurs, ses fonds, sa gamme, enfin tout, — pourquoi ne ferait-il pas un choix artistique, quant au groupement? Une action ne peut-elle pas se passer de mille manières différentes, toutes aussi naturelles les unes que les autres? Bien mieux! des hommes d'une intelligence et d'une culture supérieures se placeront et se grouperont dans l'action tout naturellement, d'une manière plus distinguée que des hommes vulgaires; l'art du moins les doit concevoir ainsi, parce que pour exprimer leur distinction, il ne dispose que de moyens plastiques. Un choix est donc nécessaire dans l'intérêt de l'action elle-même.

En vérité, il n'y a pas grande science à éviter le style académique en mettant les personnages à peu près à la file ou pêle-mêle, comme les enfants dans leurs essais de composition. Mais cela ne suffit point; il s'agit d'ordonner le groupe avec goût, sans qu'il cesse d'être naturel et sans qu'il laisse apercevoir l'intention. Car vous avez beau faire, la convention ne vous quitte jamais, elle broie vos couleurs et tient votre palette. Tout est convention dans l'art, dessin et coloris; puisque vous ne pouvez pas faire du corps avec la brosse, ni de la lumière avec les couleurs, vous ferez toujours une traduction que l'on est convenu de prendre pour de la vérité. Or, il faut avant tout que cette convention s'accorde dans toutes ses parties; alors l'illusion se produit. Mais si vous faites des figures d'une expression achevée pour les poser d'une

manière primitive, l'unité de la convention se rompt et vous arrivez précisément à faire apercevoir l'ennemie fatale que vous vouliez cacher. Du reste, en dépit de lui-même, l'artiste, en rapportant l'action sur la toile, la placera toujours sur un théâtre plus élevé que la vie vulgaire ; le groupement doit donc, avec le reste, se plier aux exigences de ce rang supérieur, car dans l'art noblesse oblige encore.

Érasme faisant une lecture devant Marguerite d'Autriche et le jeune Charles V laisse bien voir ces défauts. La composition, à force de viser à la non-recherche, devient recherchée. Les figures ne se détachent pas bien du fond et offrent peu d'intérêt. Il ne vaut pas la peine, en effet, de dépenser tant de couleur pour montrer quelques personnes qui s'ennuient.

Mais le côté faible du talent de Leys éclate dans toute son évidence, quand il quitte l'épisode pour aborder l'histoire. Sous ce rapport, sa *Publication de l'édit de Charles V, de* 1550, *introduisant l'inquisition dans les Pays-Bas,* est un tableau complétement manqué, quoique l'exécution en elle-même, abstraction faite du sujet, ne démente pas les qualités éminentes du maître.

On sait que ces ordonnances sanguinaires que Charles V n'avait pas osé exécuter à la lettre, Philippe II, d'exécrable mémoire, les fit proclamer et mettre en vigueur immédiatement après son avénement.

Écoutons d'abord l'édit :

« Nul, » dit-il, « ne pourra imprimer, copier, soubs soy sciamment avoir, recevoir, porter, garder, receler, ne retenir, vendre, acheter, donner, distribuer, semer ou laisser, ès Églises, rues ou autres lieux, cheoir aucuns livres ou escripts faits, ou composés par Martin Luthère, Joannes Ecolompadus, Ulricus Zwinglius, Martinus Bucerus, Joannes Calvinus ou autres hérésiarches, et autheurs de leurs sectes, ou d'autres sectes hérétiques et erronnées reprouvées de l'Église catholique.....

« Ny tenir ou permettre en sa maison ou autrement, conventicles privés, ou assemblées illicites, ne se trouver en icelles, esquelles les dits sectateurs et seducteurs sement et enseignent clandestinement leurs erreurs...

« Ny semblablement, prescher, deffendre, dire et soutenir en publicq ou en secret aucunes doctrines des aucteurs susdits...

« Davantaige, deffendons, que nul de quelque estat ou condition qu'il soit, s'avance de loger, recepter ou recevoir en sa maison, traitter, fournir ou administrer vivres, habillements ou argent, ou autrement favoriser scientement aucun qui aurait esté tenu, ou notoirement suspecté d'estre hérétique. Et que tous ceux qui le logeront les dénoncent...

« Tous ceux qui scauront ou connoistront aucuns infectés d'hérésie, seront tenus incontinent et sans

delay, les denoncer, révéler, déclarer et notifier aux juges ecclésiastiques, officiers des évesques et autres...

« Pareillement seront tenus, s'ils sçavent le lieu où quelqu'un desdits hérétiques se tiennent et latitent, de le declarer à l'officier dudit lieu, à paine d'estre tenus comme dessus pour fauteurs, receptateurs, et adhérens à l'hérésie, et d'estre punis de la mesme paine que seroit l'hérétique ou délinquant, s'il fut apprehendé. »

Et de quelle peine devaient-ils être punis?

« Lesdits perturbateurs du repos publicq seront exécutés, à sçavoir les hommes par l'espée, et les femmes par la fosse, si avant qu'ils ne veullent soutenir et deffendre leurs erreurs. Et s'ils persistent en leurs erreurs ou hérésies, d'estre exécutés par le feu, et en tous cas leurs biens déclarons confisqués à nostre prouffit. »

Ainsi donc l'enfant qui ne dénonce pas son père, le frère qui ne livre pas son frère seront hachés par le bourreau, l'homme qui touche un livre de psaumes sera brûlé vif, et la clémence du souverain va jusqu'à permettre à l'hérétique repentant d'être décapité ou enterré vivant au lieu d'être brûlé.

Voilà la teneur de ces ordonnances frénétiques qui gravent la volonté du Roi à coups de hache dans le corps de la nation. Quand vous lisez cela, l'horreur vous coupe la respiration et la colère vous fige le sang. C'est si hideux que l'homme désespère de son espèce;

c'est si inouï que cela fait l'effet d'un cataclysme : on voit la terre s'ouvrir pour engloutir la créature vivante, et le feu avide courir après la chair humaine. Il n'y a qu'une réponse à un tel commandement : c'est le cri de révolte. Aussi le bon peuple néerlandais se révolta et effaça l'édit avec son sang.

Voilà ce qui se passe, voici maintenant comme cela se présente : le tableau de Leys montre au fond les hérauts qui lisent l'édit ; à gauche, plusieurs hommes pensifs et quelques libraires protestants qui n'ont qu'à fermer boutique ; puis à droite, sous un auvent, une foule compacte qui écoute. Tous ces gens sont plus raides qu'animés et ne sortent guère de leur assiette. Par ma foi, ces badauds gothiques sont plus révoltants que révoltés. Savent-ils, en effet, ces paisibles habitants, qu'il est question de vie et de trépas ? Et ces deux messieurs là-bas qui lisent, sont-ce donc ces terribles hérauts de la mort qui parcourent les rues suivis de l'inquisiteur et du bourreau ? Comment ! est-ce bien là le prélude sinistre de cette lutte acharnée, où le despotisme fanatique s'élance comme une bête fauve sur le libre examen ? où la belle et rude Néerlande prend ce tigre royal à bras le corps, se débattant avec le courage du désespoir, jusqu'à ce qu'enfin le monstre la laisse choir, toute lacérée et toute défigurée, de ses griffes défaillantes, usées par l'*occision ?*

Non ! ce n'est pas cette page horrible de l'histoire flamande ; ce n'est qu'une mascarade archéologique.

Car, en vérité, s'il n'y avait pas quelques bras gesticulant en l'air, signaux assez faibles pour guider les conjectures du spectateur, celui-ci pourrait tout aussi bien croire que ces crieurs publics promettent une récompense honnête au manant heureux qui trouvera le chien perdu de la duchesse. Franchement, j'aime encore mieux les cadavres de Gallait; au moins cela fait frissonner.

Leys a bien rendu la forme de cet édit : le caractère particulier de sa composition correspond au style singulier et aux locutions surannées du langage; mais quant au fond, quant au fait historique, qui n'a pas de costume parce que le sentiment humain reste toujours le même, et ne porte ni habit noir ni pourpoint de velours — il a pris, c'est bien le cas de le dire, des vessies pour des lanternes. Fidèle en cela à la vieille rengaine de l'école dont il est sorti, il ne s'est proposé dans son tableau qu'un effet pittoresque, et en cela il a pleinement réussi. Quant à l'histoire, il n'en a donné que la défroque. Du reste, l'erreur de l'artiste retombe immédiatement sur l'œuvre; elle n'éveille pas d'autre sentiment que celui qu'on éprouve devant l'étalage d'un marchand de curiosités. On ne pense pas à l'action qui s'accomplit; en la regardant on rêve à ces images des vieilles chroniques où l'intérêt du fait se noie dans le grotesque de la représentation.

Leys a un talent hors ligne pour l'épisode, pour le côté intime de l'histoire; qu'il se contente donc de pro-

duire des chefs-d'œuvre. Le grand mouvement de l'histoire lui est interdit ; sa nature plus contemplative que passionnée s'y refuse. Libre à lui de s'y risquer, mais libre aussi à la critique de lui dire qu'il y a défaut de jugement à concevoir un pareil sujet d'une pareille manière.

Lies, un adhérent fort remarquable de l'école de Leys, est plutôt un partisan du principe qu'un imitateur aveugle du maître. Si Leys montre plus d'unité et d'ensemble, Lies paraît plus apte à rendre le mouvement et la passion. Son dessin est très-ferme et très-étudié ; mais ses contours sont souvent durs et sa peinture manque d'air. C'est, en somme, un artiste distingué et d'une tendance sérieuse.

L'école, en général, prend des allures par trop pittoresques, et il faut appuyer sur ce point, car là est le danger. Leys lui-même ne se contente pas toujours de s'inspirer du sentiment des anciens ; quelquefois il emprunte leurs formes et frise le pastiche. Ce que Leys fait *un peu,* ses imitateurs le font *beaucoup,* et que devient alors cette régénération de l'art flamand-italien par l'exemple national des maîtres germaniques? Ce n'est plus le développement des principes des Durer et des Holbein, c'est l'imitation de leurs faiblesses. Eh bien, pastiche pour pastiche ! s'il s'agit d'histoire et de mouvement, j'aime encore mieux que l'on s'adresse à Michel-Ange et à Rubens qu'aux frères Van Eyck.

RÉALISME.

DE GROUX.

Entre les deux tendances, d'une part vers la tradition flamande-italienne, de l'autre vers la tradition flamande-germanique, le réalisme, venant de France, s'est aussi implanté en Belgique. Toutefois il n'y a pas pris des allures aussi décidées qu'en France où l'instigateur de ce schisme artistique, Courbet, a commencé par rejeter toute règle traditionnelle, toute science acquise, pour s'adresser directement à la nature, comme si l'art ne devait dater que d'aujourd'hui, et que de lui.

Certainement, l'expression individuelle des maîtres d'une époque ne peut pas être transportée dans une

autre époque, sans perdre ce souffle de vie qui l'anime : le sentiment est personnel et ne change pas de maître. Toute tradition a donc son côté défectueux, sa tendance à retenir le sentiment dans des formes vieillies et pétrifiées. Mais s'il y a une forme, il y a aussi un fond, et la tradition représente en même temps l'expression plastique de certaines lois artistiques, élaborées par des siècles, mises en évidence par des hommes de génie et qui resteront vraies éternellement. Toute tradition a donc aussi son côté vrai, légitime, et le réalisme, en repoussant le bénéfice de ce long travail, de cette expérience multipliée, ne ferait que recommencer la route pour arriver au point où la tradition se trouve depuis longtemps.

Un essai pareil, quoiqu'il ne puisse pas produire un art, a cependant un mérite comme démonstration palpable, servant à la fois à prouver la valeur de la tradition, et à en séparer les parties surannées et décrépites. Ce n'est donc pas sans raison que le réalisme renie la tradition; mais sentant qu'il n'est au fond qu'une négation, et cherchant à se faire idée au moyen d'une antithèse plus philosophique, il s'avance de la négation de la tradition à la négation de l'idéal. Or, l'idéal, c'est la vérité esthétique qui n'est pas autre chose que l'essence de la réalité tant prônée par ces novateurs. Voyez la contradiction dans cette outrecuidance : le réalisme voudrait s'idéaliser en niant l'idéal, se couronner en brisant la couronne. Ce pro-

cédé ne peut que lui retirer toute base esthétique sans le rapprocher du but, car une négation, si absolue qu'elle soit, ne sera jamais un principe; et je le défie de poser le sien.

Le signe caractéristique de la vie est le mouvement. L'art qui veut imiter la vie sans en avoir le mouvement, se voit donc forcé de donner une vie idéale à ses créations, en compensation de la vie réelle qui leur manque. Aussi ce n'est pas une réalité qu'on demande à l'art, c'est une image; et ce n'est pas en cachant son procédé, mais en accusant franchement la convention de l'image que l'art arrive à l'illusion esthétique. Plus la peinture cherche à tromper l'œil en feignant une existence réelle, plus elle fait oublier au spectateur qu'il se trouve devant une œuvre d'art. Au lieu donc d'éprouver une satisfaction, ce dernier, poussé à des exigences nouvelles, n'éprouve qu'un sentiment de déception vis-à-vis d'une réalité, qui manque cependant du caractère essentiel de toute existence réelle, c'est-à-dire du mouvement. Ainsi, au moment où le réalisme croit atteindre son but et rendre la vie en peignant un trompe-l'œil complet, il produit justement l'effet contraire en faisant apercevoir que son œuvre ne se meut pas et n'est qu'un cadavre.

Il est donc évident que l'habileté dans l'imitation, loin d'être le but principal de l'art, peut, bien au contraire, lui porter préjudice. Le degré de réalisme qui convient à un tableau varie naturellement selon le

sujet, la dimension et l'intention. Le portrait supporte plus de réalisme que l'homme en action, et la nature morte bien plus que l'être animé. Dans un petit tableau de genre l'apparence de la réalité peut être poussée beaucoup plus loin que dans un grand tableau d'histoire. Mais il y a des limites, et partout où l'illusion des sens se produit au lieu de l'illusion du sentiment, l'art se retire et laisse sa place au métier.

Hâtons-nous de dire que le réalisme belge n'est pas coupable de tant d'absolutisme; s'il ne caresse pas l'idéal, il ne lui fait pas mauvaise mine et il cherche même à s'entendre avec la tradition, dont les procédés percent volontiers sous le naturalisme de son interprétation. Il y a bien la franchise du ton local, propre à ce mouvement nouveau, mais dominée par la reherche de la tonalité du sentiment et de l'harmonie d'ensemble, ce qui certainement n'est pas un défaut.

De Groux peut être considéré comme le chef de cette école. Ses sujets sont généralement empruntés à la vie journalière et traités dans le sens d'une étude d'après nature plutôt que d'une composition artistement ordonnée; ce qui ne l'a pas empêché de peindre depuis peu plusieurs grands tableaux d'histoire, comme *le Prêche protestant* et *la Mort de Charles V*. Ces tableaux, tout en se rapprochant un peu de la manière de Gallait, sans avoir l'exécution magistrale de ce dernier, sont importants par la sincérité d'expression et l'entente de la couleur, qualités qui distinguent aussi

les tableaux de genre de De Groux. Son *Prédicateur* est une figure d'un beau caractère, d'une grande jústesse de geste et d'une animation qui sait éviter le théâtral. D'autres figures également réussies, ainsi qu'un ciel, rougi par l'autodafé, qui projette ses clartés sinistres à travers la fenêtre sur le conventicule, ne sauvent pourtant pas entièrement le tableau, dont l'ordonnance un peu embrouillée n'arrive pas à un effet complet.

La *Mort de Charles V*, par contre, est peint dans un ton très-soutenu et très-harmonieux qui, couvrant le tableau comme d'un crêpe funèbre, répond bien au sentiment du sujet; mais la figure de l'Empereur mourant manque d'importance et de caractère comme la composition en général, qui est un peu à l'avenant et dont le dessin et le modelé ne sont qu'indiqués.

Meunier, un élève de De Groux, montre des dispositions analogues; son *Enterrement d'un trappiste* est un tableau d'une simplicité grande et d'une gamme parfaite.

Le mérite qu'on ne saurait dénier à ce réalisme c'est d'avoir, en repoussant la couleur traditionnelle, apporté plus d'ampleur dans l'exécution et d'avoir mieux compris la mission esthétique de la couleur, faite, sans doute, pour charmer les yeux, mais bien davantage pour déterminer le sentiment. Ces qualités cependant ont été obtenues aux dépens des éléments primordiaux de l'art: c'est l'expression plastique qui a

été sacrifiée à l'expression coloriste. Le dessin et même l'idée restent le plus souvent à l'état d'ébauche, tandis que l'effet général des masses et la puissance sensuelle de la couleur se développent hors de proportion pour achever le tableau en produisant l'impression voulue. Les réalistes ont donc apporté quelque chose, mais ils ont encore bien plus à chercher.

PAYSAGE.

DE KNYFF ET AUTRES. LAMORINIÈRE.

Le sentiment réaliste s'est manifesté pareillement dans le paysage, et comme pour celui-ci il est beaucoup moins dangereux que pour la peinture d'histoire, il y a produit des œuvres fort remarquables. On y reconnaît, du reste, à première vue, l'influence de l'école française qui, soit dit en passant, a produit des paysagistes comme on n'en a vu depuis Ruysdael.

Il est, d'ailleurs, facile à comprendre que la justesse du ton et de l'aspect, qualités tant recherchées par le réalisme, soit particulièrement favorable au paysage. Quelques anciens, il est vrai, montraient plus d'idée dans l'arrangement de leurs sujets : l'élément plas-

tique y dominait en traduisant plutôt la grandeur et l'étendue que le caractère intime de la nature. Mais comme dans le paysage l'impression de la couleur et le contraste de l'ombre et de la lumière est pour le moins aussi important que l'effet des lignes, les modernes gagnent en sentiment ce qu'ils perdent en majesté. Si les anciens nous font songer à l'immensité du globe, aux chaînes de montagnes se dressant les unes derrière les autres, aux nappes d'eau se déroulant au fond des vallées, à la puissance envahissante de la végétation — les modernes nous peignent un site sans prétention, mais respirant la fraîcheur bienfaisante de la création et donnant la note particulière que cette nature a fait vibrer dans le cœur de l'artiste, et qui trouve un écho dans le nôtre.

Quels que puissent être, d'ailleurs, les défauts du réalisme, toujours est-il qu'il nous a délivrés de cet ennuyeux paysage historique, qui n'est ni paysage ni historique, mais bien une décoration de convention. En vue de ce bienfait nous lui pardonnons volontiers, à ce parvenu de la couleur, la nonchalance de ses études, qui sont plutôt des ébauches que des tableaux. Cette exécution d'ensemble, au surplus, a sa raison d'être. L'observateur, se plaçant à la distance prescrite par la réduction du cadre, ne distingue plus les détails, il n'embrasse que les masses. Les paysagistes ont donc une bonne raison de ne pas compter les feuilles de leurs arbres et de traiter la nature, comme

on la voit : par masses. De cette manière ils augmentent singulièrement la vérité de l'impression, et par la forme vague de leurs contours ils arrivent à faire circuler l'air qui était le plus souvent absent dans les anciens paysages. Si donc la conception des modernes est souvent moins grandiose quant à l'intention, il n'en est pas moins vrai qu'ils voient la nature plus grandement que les anciens.

Aussi le paysagiste réaliste ne s'occupe-t-il guère du choix de ses sujets ; au contraire, plus un site paraît insignifiant, plus il aime à le rapprocher de notre sentiment par la magie de sa palette. Il fuit les vues riches : les vastes horizons, les silhouettes superposées, les montagnes accidentées, les torrents pittoresques ; il est jaloux de la nature, il ne veut pas qu'elle séduise par ses propres efforts — il tient à la faire valoir, et à force de sincérité. De cette manière il produit souvent des tableaux qui ne sont que des coins de terre et qui charment, pourtant, par une grande justesse d'impression. Sans doute, ce champ découpé ne s'étend pas infiniment, mais l'air y circule ; ces arbres, il est vrai, sont rares et peu fournis, mais la rosée dégoutte de leurs branches ; cette eau n'est certainement qu'une mare, mais le soleil doré y miroite ; ces prés sont, en effet, d'un vert monotone, mais c'est bien l'herbe du bon Dieu, et l'on voudrait se rouler dessus. Si les anciens nous font admirer la nature, les modernes nous la font aimer. Dans le pay-

sage, du reste, comme ailleurs, les Belges ne poussent pas le réalisme aussi loin que les Français.

De Knyff et Fourmois sont deux paysagistes de très-grande valeur. A voir les tableaux du premier, on sent un homme cultivé; les tableaux du second montrent un artiste convaincu; l'un déploie dans le choix des sites une très-délicate intelligence, et dans l'exécution une dextérité à toute épreuve; l'autre, au contraire, plus instinctivement poëte, choisit moins ses modèles qu'il ne les subit, et son exécution, plus puissante mais moins facile, se ressent de la ténacité avec laquelle il a étudié les vieux maîtres.

Si De Knyff comprend les masses sans négliger le détail et produit des tableaux assez complets, De Cock, se rapprochant davantage de l'école française, est dominé par le sentiment d'ensemble. Son réalisme est délicat, et sa couleur a des nuances distinguées. Il rend l'impression de la nature avec une grande fraîcheur. C'est en même temps un peintre d'animaux.

Les artistes belges, en général, ne font le paysage qu'accessoirement et pour y loger des animaux. A quelques exceptions près et dont nous venons de mentionner les principales, le génie belge ne semble pas comprendre la nature en dehors de la vie active; en d'autres termes, il n'est pas séduit, dirait-on, par la poésie latente qui est répandue dans un beau site et à laquelle sont si sensibles certaines organisations de peintres et d'écrivains.

Lamorinière est encore du nombre des initiés et demande une place à part. S'il a été influencé par l'école française, c'est d'une manière tout à fait indirecte. Il a bien cette recherche sincère de la vérité, mais il en sait accorder les exigences avec une exécution d'un fini parfait et d'une peinture émaillée qui rappelle les gothiques. On pourrait dire que Lamorinière est le Leys du paysage et qu'il dérive des Van Eyck et d'autres Germains qui, les premiers, cultivaient le paysage et aimaient à en orner les fonds de leurs tableaux. Il ne s'inquiète pas d'une vue intéressante, il prend le pays plat qui l'entoure et le plus volontiers un canal coupé droit dans le gazon et bordé d'une rangée de saules ou de peupliers. Mais il rend la douceur et la placidité de cette nature modeste avec une naïveté pour ainsi dire acharnée. Il nous fait respirer cette poésie intime et inhérente à la terre, qui nous attire dans l'herbe pour tranquilliser notre sang par le contact rafraîchissant de la verdure, et qui nous retient au bord de l'eau pour abîmer notre pensée dans les profondeurs de ce miroir de la création.

Lamorinière est un réaliste dans le vrai et dans le bon sens du terme; il y a cependant à craindre qu'il ne finisse par devenir monotone en tournant toujours dans le même cercle restreint; un peu plus d'intention dans le choix de ses sujets ajouterait certainement de l'intérêt à ses tableaux. Les anciens gothiques, du moins, étaient de cet avis, car leur

fantaisie paysagiste courait par monts et par vaux.

Ne quittons pas le paysage sans nous arrêter un instant au peintre de marine Clays, dont les tableaux brillent par les plus sérieuses qualités de forme et de couleur. Assurément ce n'est pas de l'eau distillée qu'il met dans ses toiles; c'est bien de l'eau de mer! et nous reconnaissons sa densité sans qu'il soit besoin de l'aréomètre. Rien de mieux traité que ces lourdes vagues, qui roulent en mugissant chargées de limon et de détritus; et l'on sent si bien la force irrésistible de ce flot que l'on est heureux de le voir mourir sur le bord du cadre. Nous souhaitons à l'artiste d'arriver un jour à traiter ses ciels avec la même supériorité que l'eau de ses mers, il approchera alors de bien près la perfection du genre.

TENDANCES DIVERSES.

CLASSICISME. GENRE. ANIMAUX. PORTRAITS.

A côté des hommes déjà signalés, la Belgique compte un nombre assez considérable d'artistes habiles qui, dans un travail plus étendu, ne pourraient être passés sous silence. Mais comme cette étude ne veut que dessiner à grands traits le mouvement de l'art belge et caractériser ses différentes tendances dans les chefs d'école, une énumération plus complète mènerait trop loin. Toutefois, il y a quelques-uns de ces artistes qui, bien que sans grande influence sur le développement général, occupent cependant une place assez marquante pour exiger une mention particulière.

Portaels, élève de Navez, est le seul continuateur de la tradition classique, qu'il a, d'ailleurs, corrigée en y introduisant les progrès techniques de la peinture flamande. Ses sujets et ses compositions rappellent plutôt certains peintres français que l'école belge. L'antiquité et le christianisme se trouvant épuisés par ses devanciers, Portaels s'est adressé à l'Orient pour y chercher des types conformes à ses tendances. Ses tableaux sont sagement ordonnés et étudiés avec soin. Il a également peint des têtes de femmes empreintes d'un joli sentiment, et de beaux portraits d'un caractère distingué. Cette peinture est, en somme, un résumé plus ou moins académique d'écoles diverses, elle est de tous les pays et de tous les temps et ne saurait avoir par conséquent un cachet très-prononcé.

Ce serait peut-être ici le lieu de faire cette observation que l'éducation artistique d'un peintre est quelquefois contraire à ses aptitudes naturelles. Ainsi Portaels a visiblement des instincts de coloriste et son éducation, toute française, le pousse fatalement à la recherche du grand style. Ce phénomène s'observe d'ailleurs chez les meilleurs esprits : c'est une espèce d'acharnement à vouloir conquérir des qualités qui leur sont étrangères, au lieu d'estimer à leur valeur les inspirations de leur propre génie. Évidemment, Portaels ne donne pas tout ce qu'il peut donner; et s'il se souvient un jour qu'il est Flamand et qu'il doit rester tel, il produira certainement des œuvres

d'un cachet plus individuel et d'une valeur plus frappante.

Slingeneyer aussi vise à un dessin académique qui, souvent, ne se marie pas bien avec sa couleur et sa composition flamande. Le détail de ses figures est toujours parfaitement étudié; mais la ligne de sa silhouette n'a pas cette souplesse qui donne la vie. Il aime le mouvement impétueux, mais ses personnages ne s'y prêtent qu'à contre-cœur. Ils raidissent leurs muscles, ils écarquillent les yeux, leurs membres s'agitent, leurs traits se contractent; mais leur âme est comme stupéfiée : ils semblent immobilisés au milieu de l'action.

Nous avons déjà parlé de l'effet désagréable produit par la rigidité de la ligne combinée avec une exécution coloriste. Il faut ajouter l'observation, que plus le mouvement d'une composition est énergique, plus ces deux éléments deviennent incompatibles. La raison en est simple : si nous voyons un mouvement dans la nature, nous ne pouvons distinguer qu'une forme vague, parce que le mouvement qui est la transformation d'un contour dans un autre ne laisse pas à notre œil le temps de fixer une silhouette. Si nous voyons ensuite le mouvement représenté avec des contours arrêtés, et par une peinture qui rappelle trop la réalité, nous nous apercevons de la contradiction, et l'illusion est détruite.

L'art antique, avec son admirable instinct esthétique,

était, par cette raison, très-sobre de geste, et, pour échapper à la contradiction du mouvement dans l'immobilité, il concevait généralement l'action de telle sorte, qu'un moment d'arrêt pouvait être supposé. Mais les modernes n'entendent rien à cette sagesse. Sans doute, l'art pictural comporte plus de véhémence que la sculpture; tout mouvement cependant, qui, par sa nature, exclut le temps d'arrêt, devient comme pétrifié du moment que la fermeté de la ligne s'allie à l'illusion de la couleur. Et cet effet est bien naturel : puisque l'œil voit le mouvement immobilisé, l'imagination ne le continue plus.

Dans un cas pareil il faut donc, plus qu'ailleurs, effacer le modelé et le coloris, pour faire sentir à l'entendement qu'on lui présente une image et non pas un corps animé; ou bien il faut noyer le contour pour permettre à l'imagination de continuer le mouvement, qui dès lors n'est plus retenu par la ligne arrêtée du repos.

Slingeneyer, en la transgressant, donne des exemples frappants à l'appui de cette loi. Aussi ses compositions laissent-elles toujours deviner le modèle; le souffle vital ne court qu'à la surface.

Madou a transformé le petit genre hollandais en recherchant plutôt l'esprit que la couleur. Il a su donner à ces sujets vieillis un intérêt nouveau par une invention plus dramatique et un caractère plus spirituel. Ses tableaux, qui ressemblent à des épi-

grammes, dénotent une grande finesse d'observation.

Si Madou ne brille pas par la couleur, Willems est un coloriste d'un grand talent et d'une exécution aussi soignée qu'habile. Il a renouvelé le petit genre non par l'esprit mais par le costume. Il a changé de pittoresque en se rapprochant plus du romantique des Français que du champêtre des Hollandais. Il cherche moins l'expression que l'aspect.

Alfred Stevens, encore un coloriste d'une grande dextérité, est allé plus loin, et a pris l'élégance contemporaine pour modèle. Il s'est emparé d'un certain genre d'origine française, et que l'on pourrait appeler genre de boudoir. Son coloris, finement nuancé, est d'une harmonie qui n'exclut pas l'emploi de couleurs vives. L'ensemble de ses tableaux produit un effet agréable; l'exécution flamande, peut-être un peu trop enjolivée, y est dominée par le goût français.

Joseph Stevens est un peintre d'animaux et d'intérieur fort remarquable. Ses intérieurs respirent cette poésie du foyer qui seule donne à ce genre sa valeur esthétique. Il sait produire cet effet, sans imiter les anciens, et par une grande justesse de ton qui dénote des tendances sainement réalistes. Les peintres d'animaux de nos jours se contentent ordinairement de rendre l'aspect pittoresque de la créature en l'associant, au moyen de la couleur, à l'impression générale du paysage; Joseph Stevens, au contraire, excelle à donner à ses animaux une grande vérité d'attitude et

d'expression. Sa facture, au surplus, est des meilleures, quoique le modelé laisse quelquefois à désirer.

Verboeckhoven est une ancienne réputation, et l'on peut même dire qu'à l'étranger cette réputation est toujours jeune. C'est un peintre de la vieille école, qui a fait des études consciencieuses et connaît l'anatomie de ses animaux dans la perfection. Son dessin est très-juste, mais d'une correction un peu froide, et l'on voit que son pinceau se promène sur la toile avec une sûreté toute mécanique. Aussi l'aspect général de ses tableaux est-il d'une égalité monotone; l'on y reconnaît facilement le peintre rompu à toutes les ficelles du métier, mais on voudrait découvrir une aspiration artistique sous cette facture de miniaturiste. En somme, ses tableaux sont recherchés par les marchands et vendus fort cher aux collectionneurs.

La peinture du portrait compte peu de représentants spéciaux; il nous faut cependant citer De Winne et Robert qui se sont acquis, dans ce genre, une réputation légitime. Les portraits de De Winne ne montrent pas toujours un modèle très-serré, mais ils sont vivants d'aspect, distingués d'ordonnance et d'une harmonie toute flamande. Robert, au contraire, plus savant peut-être quant à la forme, est moins complet sous le rapport du coloris.

Nous aurions bien voulu, en terminant cette étude, parler aussi des sculpteurs belges, et nous avons cherché leurs œuvres sur les monuments, car ce n'est

que là que cet art viril peut se développer avec éclat. Mais il nous faut le dire à regret, le résultat de cette recherche a été tel que tout essai de critique sérieuse devenait inutile. Nulle part, en Belgique, nous n'avons vu la sculpture traitée avec cette force et cette dignité particulières qui font d'une belle statue une des plus hautes conceptions de l'art. La raison en est simple : on fait un beau tableau avec le talent propre à la race flamande ; pour faire une belle statue, il faut, outre le talent, une intelligence artistique supérieure.

CONCLUSION.

La peinture belge, pour conclure, a donc pris dans le mouvement universel de l'art une place qui surpasse de beaucoup l'importance géographique et politique du pays, mais qui cependant, sous le rapport de la pensée, laisse encore à désirer. En faisant abstraction des sommités, et prenant le niveau général, on pourrait caractériser les écoles française, allemande et belge en deux mots : beaucoup d'intelligence et peu d'idée ; beaucoup d'idée et peu d'habileté ; beaucoup d'habileté et peu d'intelligence. Il va sans dire que, dans un tel rapport, le mot *intelligence* ne désigne pas la faculté mentale, mais bien cette compréhension esthétique qui se manifeste plutôt par l'intention

que par le rendu. Ce qui manque à la Belgique jusqu'à présent, c'est la peinture monumentale, la peinture historique proprement dite, où l'élévation de la pensée s'exprime par la grandeur du style. Les tableaux de chevalet sont sans doute indispensables au développement et à la propagation de la peinture ; un art national pourtant ne sera jamais bien constitué sans la peinture murale, c'est-à-dire populaire, qui lui sert de base et de boussole.

Ce que Guffens et Swerts ont produit dans ce genre n'est qu'un pastiche très-affaibli de l'école allemande.

Wiertz, dont l'imagination aurait eu une force créatrice assez puissante pour entreprendre pareille œuvre, s'est épuisé dans des efforts plus singuliers que rationnels. Tout en agitant une pensée universelle et humanitaire, il n'est pas parvenu à la formuler d'une manière claire et palpable. Ses compositions symboliques, qui s'égarent souvent dans l'allégorie, ne peignent que le monde arbitraire d'une mythologie fantastique, et, franchissant les frontières naturelles de la création artistique, elles méconnaissent les moyens et le but de l'art.

Gallait, s'il frise la peinture d'histoire, c'est plutôt par le caractère magistral de l'exécution, que par le sentiment historique de la conception. Ses peintures ne sont en définitive que des tableaux de genre agrandis. Je pense, du reste, que son école a donné la meilleure part de sa moisson, et qu'elle n'ira pas au delà

de l'*Abdication*. Le mouvement artistique de 1830 n'est, après tout, que la renaissance d'une renaissance, et ne peut, comme tel, avoir une grande force vitale. Au point de vue de l'étude pratique, cependant, l'exemple de Gallait, comme l'enseignement de De Keyser, ne sera pas sans utilité pour l'art belge ; car rien dans le talent de ces artistes ne pourra conduire l'élève hors du bon chemin et entraver son individualité.

Le talent personnel de Leys, au contraire, est dangereux parce qu'il pousse facilement le disciple au maniéré, et son influence peut être aussi nuisible que profitable. Tandis que le maître donne à ses figures, empruntées au passé, la fraîcheur et la jeunesse de leur époque, les imitateurs se meuvent péniblement dans la camisole de force d'un art suranné. Déjà quelques-uns sont retournés plus loin en arrière que Leys, en peignant des légendes gothiques dans le style des anciennes miniatures. A quoi bon vouloir imiter le bégaiement d'un art qui n'a pas encore appris à parler ? A quoi bon ce jeu archéologique ? Laissons ces anges avec leur ailes d'hirondelles et leurs plis de fer-blanc dans la friperie du moyen âge, ils sont là à leur place. Que viendrait faire cette messagerie céleste dans notre temps, alors que le postillon terrestre chevauche sur l'éclair ?

Du reste, ce n'est point par cette voie que la jeune école anversoise atteindra à la hauteur de la grande peinture. Quoique la sobriété sincère de son style ne

déparât certainement pas une composition historique, Leys ne sera jamais autre chose qu'un peintre de genre, ce qui n'ôte rien à son talent, dont on peut parfaitement reconnaître la portée sans confondre toutes les notions esthétiques. Ce n'est pas le sujet qui détermine l'espèce, c'est l'intention. Leys ne prend que les côtés particuliers de l'événement et fait de l'histoire un épisode, ce qui constitue la force de sa personnalité et son droit comme peintre de genre, sous la condition toutefois qu'il ne s'égare pas dans des sujets dont l'importance idéale écrase nécessairement le pittoresque. La peinture historique, au contraire, montre le genre dans l'espèce, et, dans l'épisode, l'esprit de l'humanité. C'est donc l'inversion complète du procédé de Leys.

On ne développera pas cette tendance historique dans l'art belge, en se trompant d'enseigne, bien que le chemin indiqué par Leys ne soit nullement à dédaigner. L'art allemand, par exemple, s'est fort bien trouvé de ce retour vers sa source primitive, et Rethel, tout en faisant de la grande peinture, a montré comment on peut à la fois s'inspirer des anciens maîtres nationaux et rester cependant original et personnel. C'est pourquoi un avenir assez proche le placera sans doute au-dessus de Cornélius et de Kaulbach, trop entachés de tradition italienne.

L'artiste, du reste, apprendra toujours de ses devanciers : car sur l'héritage de ce qui est acquis par chaque génération repose le progrès de l'humanité. Mais il

n'oubliera pas que chaque époque a sa manière de voir et de sentir et que c'est lui-même qui doit en formuler l'expression. Pour autant donc que l'art ait besoin d'exemples, il fera bien de méditer ceux que lui offre l'art national, puisqu'un peuple ne peut développer, après tout, que ce qui est en lui. A ce point de vue on ne saurait qu'applaudir aux tendances germaniques de Leys, qui peuvent porter d'excellents fruits, du moment que les partisans de cette école cesseront de confondre l'esprit et la forme, le principe et la manière, pour prendre les anciens maîtres comme point de départ mais non pas comme modèles.

Les réalistes enfin, s'ils tiennent à conquérir une place importante dans le mouvement artistique de leur pays, ce sera sous la condition de ne plus s'occuper trop exclusivement de l'effet d'ensemble et de l'aspect harmonieux, mais d'approfondir l'idée et d'étudier la forme, pour serrer leur composition et consolider leur dessin, toutes choses bien plus essentielles à l'art que la justesse de la couleur et la vérité matérielle.

Il est certain que le réalisme exclusif n'aboutit qu'à prendre le moyen pour le but et qu'à produire une peinture d'enseigne perfectionnée ; mais il renferme deux grandes vérités, que l'on devrait écrire sur les portes de toutes les écoles : c'est que le vrai maître est le sentiment individuel, et que l'exemple des exemples sera toujours le nature.

LETTRES

SUR LE

CONGRÈS ARTISTIQUE D'ANVERS.

PREMIÈRE LETTRE.

Selon ma promesse, je vous envoie, mon cher ami, les impressions que j'ai notées au congrès artistique. Lancé par le chemin de fer du Nord de Paris à Anvers, j'y suis tombé, au milieu d'un enthousiasme difficile à imaginer, dans une série de réjouissances non moins difficiles à décrire, et dans un débat de questions encore plus difficiles à résoudre. C'est que l'Exposition d'Anvers se complique cette année non-seulement d'un congrès mais encore d'une fête artistique.

Je vous ferai grâce, si vous le voulez bien, d'une description toujours plus ou moins insipide pour ceux qui ne sont pas d'une fête, et goûtée seulement par ceux qui y assistent et qui veulent se remémorer le chapelet de leurs plaisirs. Pour en finir d'un coup, je vous dirai donc que rien n'y a manqué; qu'il y a eu

réception solennelle, bourgmestre et musique en tête ; banquet, fête champêtre, fête musicale, concert, bal et le reste. Mais, de même que ce n'est pas l'habit qui fait le moine, ce n'est pas le programme qui fait la fête, mais bien l'esprit qui y préside et la joie qui y règne. Eh bien ! à ce point de vue, la fête était au grand complet.

Autorités et sociétés, artistes et habitants ont rivalisé de zèle et de largesse. Une hospitalité biblique a accueilli les artistes et amis des arts, qui ont été hébergés aux frais de la ville, s'ils n'étaient pas déjà conviés par des habitants. Et ce n'était pas peu de chose, vu qu'il y avait de trois à quatre cents Allemands, peut-être autant de Belges non Anversois ; environ cent Hollandais, soixante Français et vingt Anglais. Bref, l'antique cité d'Anvers avait fait de son mieux, et la bienveillance patriarcale courait les rues. On n'y voyait ni gendarmes, ni sergents de ville, ni gardes de quoi que ce soit, qui auraient pu troubler l'ordre. Ah ! quel bon air de franchise on y respirait à pleins poumons ; c'était comme un souffle de ville libre qui vous caressait le front.

Anvers, voilà une cité qui a gardé son cachet ! La maisonnette de l'artisan y a sa place au soleil à côté du palais de l'échevin ; elle se fait bien un peu petite pour ne pas gêner ses gros voisins, mais sans se montrer humiliée par ce voisinage. Entre les pignons en gradin du moyen âge et les voussures découpées de la

renaissance s'étalent des constructions plus modernes, décorées de colonnettes en fonte. La maison porte l'empreinte de l'habitant, et cette diversité est l'image fidèle de la société. Sous ce rapport, Anvers est bien plus beau que Paris, qui, à force d'embellissements, perd tout caractère. Ce n'est plus une ville, c'est une ruche où, en fait d'habitations, il n'y a plus que des cellules, dont l'une est exactement la reproduction de l'autre. Plus on embellit Paris, plus il devient inhabitable; ce ne sera bientôt plus qu'une grande hôtellerie avec un rez-de-chaussée de bazars, ouvrant ses cent portes pour laisser passer l'Europe.

Il me semble parfois qu'un jour viendra où tout ce qui n'est pas trafic et plaisir se retirera de Paris, où tout ce qui donne la vie, l'art, la littérature, la science, n'y pourra plus respirer. Alors ce grand Mazas à concierges ne sera plus habité que par des boutiquiers, des courtisanes et des étrangers, et la province prendra sa revanche.

Certainement, on a assaini Paris, on y a creusé des artères, on a donné le mouvement à des quartiers endormis; je serais mal venu de ne pas reconnaître ce progrès. Mais n'est-il pas vrai que toute création qui est plutôt l'effet d'une volonté puissante et soudaine que d'un travail organique et successif, a je ne sais quoi de mécanique, de factice? je dirai de militaire, puisque, par une telle impulsion, tout se range en bataillons et compagnies, tout se meut par temps et

mesures ; tout enfin revêt l'uniforme, cette marque caractéristique de la perte de l'individualité. Il faut que les maisons emboîtent le pas et que les arbres mêmes marchent à la file. Malheureusement les arbres transplantés sont comme les hommes achetés : ils ne valent jamais ce qu'ils coûtent.

C'est chose désespérante, cette uniformité qui, à force de centralisation, augmente de jour en jour. Les hommes, comme les maisons, n'ont plus de physionomie : c'est comme une nuée de collégiens qui marchent derrière leur pion. Tout le monde vit à peu près de la même vie ; il y a quelque différence dans la qualité, mais il y a conformité quant au menu. La princesse se pare comme la lorette, le chiffonnier s'habille comme le marquis, et Pierre fait comme Paul. Il y a là une tendance égalitaire que je suis certainement loin de blâmer ; pourtant, il me semble que cette égalité de par le tailleur est trop payée par l'abdication de toute originalité, de toute initiative. Ne vaut-il pas mieux être une plante si petite qu'elle soit, mais vivant de ses propres racines, que d'être une feuille sur le plus grand des arbres?

Ainsi donc la fête d'Anvers était brillante. Imaginez-vous l'entrain et la gaieté franche de la fête populaire, embellie par l'urbanité cordiale de mœurs très-cultivées. En France, on n'a pas une idée juste de ces sortes de réunions ; il y a bien la fête populaire, mais l'homme bien éduqué n'y va que comme spectateur.

En Belgique comme en Allemagne, les sociétés musicales et chorales, les sociétés des turners et des tireurs ont fait naître ces grandes agapes de confraternité. En fait de réjouissances nationales la France ne connaît que les victoires et les révolutions; mais ces fêtes-là coûtent trop cher pour s'en régaler souvent.

Les solennités artistiques d'Anvers tiraient de plus un intérêt particulier du congrès et du programme des questions à débattre. Ces dernières étaient divisées en trois parties : questions d'intérêt philosophique, relatives à la mission de l'art; questions d'intérêt artistique, relatives aux rapports des différentes formes de l'art entre elles; questions d'intérêt matériel, relatives à la propriété artistique.

Correspondantes à ces trois divisions, trois sections avaient été formées pour faire leur rapport à l'assemblée générale, qui a voté, après discussion, sur les conclusions des rapporteurs. Vous croirez sans peine que le nœud gordien de ces questions n'a pas été dénoué ; il aurait fallu pour cela dix fois plus de temps, et une assemblée dix fois plus versée dans les discussions philosophiques, archéologiques et juridiques, malgré la présence de quelques champions armés de toutes pièces ; mais si on n'est pas venu à bout de le débrouiller, on a du moins bravement coupé le nœud, et je vous promets que les réactionnaires de l'art n'en ont eu que la queue.

La section philosophique avait quatre questions à résoudre. Sur la première question :

« Quels sont les rapports entre la philosophie et l'art ? »

On est tombé d'accord que ces rapports sont des plus étroits, que l'art s'inspire de la pensée, et n'est pas une imitation servile de la nature. Quant à la pensée elle-même, elle doit être libre et spontanée, et n'être pas dictée par une école ou une croyance.

Quoique cela n'explique pas les rapports en question, cela ne laisse pas d'être fort acceptable comme conclusion. Mais pour résoudre entièrement le problème, pour démontrer que la pensée elle-même sort de l'image, que l'idée se dégage de l'idéal et que par conséquent art et science sont les deux puissances inséparables dans l'évolution de la civilisation — pour cela il faudrait élaborer toute une philosophie, ce que l'on ne peut pas attendre d'un congrès d'artistes.

Quant à la deuxième question :

« L'art n'exerce-t-il pas une certaine influence sur le développement intellectuel et moral des nations ? »

L'influence de l'art a été affirmée. L'art, a-t-on dit, a ce singulier privilége de parler une langue comprise de tous. Admirant les mêmes objets, épris des mêmes beautés, les hommes se réunissent dans une entente commune. L'amour de l'art est une des bases les plus solides de la confraternité humaine.

Très-bien ! mais cette affirmation qui, du reste,

n'assigne pas à l'art sa place dans l'ensemble de l'œuvre humaine pour en déduire l'influence en question, a été encore affaiblie par une concession à l'ennemi. L'influence de l'art, a-t-on dit, peut être bonne ou mauvaise, suivant la nature de l'inspiration qui a animé l'artiste. — Certainement l'influence d'un artiste peut être funeste, mais l'art ne peut être que salutaire. Si l'œuvre d'un artiste est nuisible, c'est qu'il est sorti de la vérité esthétique pour tomber dans le faux, ou pour mettre les procédés artistiques au service d'une pensée étrangère à l'art, et par cela même il sort de l'art.

On voit que l'assemblée, en parlant d'art, n'a pensé qu'à l'œuvre collective d'un certain nombre d'artistes; mais non à l'idée philosophique de l'art. Il aurait fallu dire que les artistes peuvent exercer une mauvaise influence, s'ils ne comprennent pas la mission de l'art; car cette mission, c'est de traduire l'idéal esthétique en œuvre palpable au moyen de la forme plastique, et de transformer ainsi la vérité intellectuelle en vérité sensible. Cette mission est fort importante et l'art se partage avec la science l'éducation du genre humain.

La troisième question a provoqué une mêlée terrible; la teneur en était :

« Quelle influence peut-on reconnaître à l'esprit moderne sur l'art contemporain. — Notre époque ne possède-t-elle pas un principe nouveau qui puisse donner aux arts plastiques une expression et une direction nouvelle? »

Aux mots : esprit moderne et principe nouveau, l'art de l'avenir s'élance sur l'art du passé, et l'art du présent ne sait plus où donner de la tête. Idéalisme ou réalisme? Art religieux ou art profane? Spiritualisme ou matérialisme? voilà la question! En avant, Gibelins, Guelfes! à la rescousse! A qui le drapeau?

Un fameux réaliste français s'avance hardiment au milieu du combat : « Il faut du réalisme et encore du réalisme — crie-t-il, en se frappant le thorax — la négation absolue de l'idéal, voilà les tendances de notre époque! »

« — Ce qu'il faut pour fournir à l'artiste une inspiration vraie et féconde — lui répond un Prussien catholique — c'est quelque chose de supérieur à l'homme, la divinité, en un mot. »

« — Non — dit un troisième combattant — la divinité ne peut plus être une source d'inspirations pour l'artiste, dans un temps où l'artiste ne croit plus. »

« — Sans doute — continue un quatrième — ce qui caractérise notre époque, ce ne sont pas les croyances religieuses, c'est la souveraineté du peuple, ou, si vous l'aimez mieux, un sentiment plus développé et plus éclairé de la dignité humaine. »

« — A la bonne heure! — s'écrie un cinquième — en avant la peinture démocratique! les génies bienfaiteurs, les actes de délivrance, les grands faits, le peuple, sa misère, son travail, son courage — n'en avez-vous pas assez pour vous inspirer? »

Et ainsi de suite. On conclut enfin à l'indépendance de la pensée humaine, à l'art populaire et progressiste, ami de la beauté. Le réalisme se trouve évincé, le catholicisme battu et l'idéal esthétique reste maître du champ de bataille.

L'idéal! le voilà donc lâché ce mot terrible, ce bouc-émissaire du réalisme moderne! Évidemment, ce réalisme ne sait ce qu'il veut; car l'idéal, bien loin d'être la création fantastique d'un ordre surnaturel, n'est que l'image fidèle de la réalité, la représentation plastique de la vérité, telle qu'elle résulte, non d'une apparence passagère et accidentelle, mais d'un ensemble de faits normaux et constants. Le réalisme anti-idéal est tout aussi arbitraire et tout aussi faux que l'idéalisme anti-réel. Le premier devient ou caricature ou cadavre, et le dernier, en sortant de l'ordre des choses naturelles, en perdant le souffle de vie sensible dont l'art ne saurait se passer, change l'idéal en idole. Idéalisme et réalisme ne marquent que les deux frontières de l'art que l'artiste ne doit pas franchir. La discussion se réduit donc au fond à une logomachie; on a voulu faire du nouveau en changeant les noms; mais voilà assez longtemps que cela dure, et il serait temps, ce me semble, de sortir de cette confusion.

Les sciences sont d'accord sur leur principe, parce que la vérité logique ne peut être qu'une; l'art est l'objet de controverses sans fin, parce que la vérité esthétique n'a pas de bornes numériques. Il n'y a

qu'*une* idée juste d'une chose, mais il y a plus qu'un idéal. C'est que l'idéal n'est pas un absolu pur comme l'idée; il fait bien abstraction de l'apparence, mais il ne peut se passer du phénomène; il a besoin de la forme extérieure, de la vie en chair et en os, car il vient du sentiment et va au sentiment qui est multiple de sa nature et individuel.

L'idée de la maternité, par exemple, ne peut être qu'une; mais l'art, en s'emparant de cette idée sous la forme de la madone, en a fait des milliers d'images, dont les unes pourraient être aussi vraies que les autres. L'art jouit donc d'une certaine latitude pour la conception de l'idéal; il peut, selon l'objet et le sentiment donnés, se tenir plus près des sens ou s'avancer davantage vers la pensée, sans sortir de son cercle; c'est ce qui a donné lieu aux dénominations: idéalisme et réalisme, deux mots qui sont parfaitement justes, si on les emploie pour marquer une différence graduelle; mais qui sont complétement faux, si l'on veut en déduire une antithèse de principes. Il n'est pas permis de faire de cette antithèse logique deux principes contradictoires de l'art, et cela d'autant moins que l'art a justement la mission de les unir en les mettant d'accord. Par cette opposition au contraire, on les sépare davantage, et en poussant l'idéalisme vers une conception transcendante, et le réalisme vers une imitation mécanique, on les fait sortir tous les deux du domaine de l'art.

Idéalisme et réalisme ne constituent donc que deux groupes de ces formes multiples de l'idéal, correspondant aux sentiments divers des époques, des races et des individualités. Cette diversité, il ne s'agit pas de la détruire — ce serait absurde, si c'était faisable, — il s'agit de la comprendre, voilà tout. Maintenant, qu'on change d'idéal selon les besoins d'une époque; qu'on se tourne vers le réalisme, après avoir épuisé l'idéalisme — rien de mieux! Cela s'est fait de tout temps, et on peut devenir en quelque sorte un novateur en se mettant à la tête d'un pareil mouvement. Mais il ne faut pas s'imaginer que l'on change par là les principes philosophiques de l'art, qui sont, Dieu merci! aussi immuables que des axiomes de mathématiques.

La dernière question de la section philosophique était :

« Si l'art, en exprimant la pensée contemporaine, doit en offrir le symbole à tous les yeux, par quel genre d'œuvre peut-il le mieux atteindre ce but? »

Après le grand orage, cette question a été traitée avec plus de calme; on a reconnu qu'ayant admis que la tendance caractéristique de notre époque était surtout de populariser l'art et de répandre son influence salutaire sur les classes nombreuses, le moyen le plus sûr de réaliser ces tendances devait être la peinture murale, qui met l'œuvre de l'artiste sous les yeux de tous et le soustrait lui-même à des influences individuelles et passagères.

La question de la source où l'art doit s'inspirer se résout d'elle-même, d'après ce qui précède. Il ne peut chercher ses inspirations que dans la nature, dans la vie réelle et surtout dans l'humanité. En s'emparant de la beauté morale, en traduisant les pensées de son époque par le sentiment et par la forme, il est dans la vérité de sa mission. La seule chose qui lui soit défendue, sous peine de suicide, c'est de s'égarer dans des mondes transcendants et surnaturels, qui ne peuvent lui fournir aucune matière à pétrir, à moins qu'il ne veuille faire des ombres chinoises.

Je présume, mon cher ami, que les résultats de ces débats, si satisfaisants qu'ils soient, quant à l'intention, ne vous paraîtront pas tout à fait concluants quant aux principes philosophiques. Le fait est que le congrès d'Anvers a donné à ses détracteurs ample occasion de le critiquer, même avec quelque ironie. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que le but d'une telle assemblée ne peut pas être de résoudre des questions excessivement subtiles, devant lesquelles les philosophes eux-mêmes n'ont échoué que trop souvent; mais d'inviter aux recherches intellectuelles, de communiquer des impressions fertiles aux esprits par le mouvement de la pensée collective.

Que les artistes n'arrivent pas à formuler leurs opinions en définitions philosophiques, peu importe; s'ils réussissent à transformer leurs idées, agrandies par les idées des autres, en œuvres d'art, c'est tout ce qu'il

faut. Des débats de cette nature sont toujours profitables à l'art, car rien n'est plus funeste aux artistes que de s'isoler de l'esprit public; rien ne leur est plus salutaire que de vivre en communauté intellectuelle avec le peuple et le siècle, d'où se tirent la matière à former et la puissance qui forme.

DEUXIÈME LETTRE.

La deuxième section du congrès s'occupant des problèmes purement artistiques avait trois questions à résoudre. La première était ainsi conçue :

« L'expression de l'art monumental est-elle en rapport avec les autres manifestations de l'esprit moderne? »

Dans un certain sens les manifestations d'une époque sont toujours en rapport entre elles. Les mots *en rapport* prennent donc ici la signification de *à la hauteur*. Cette interprétation présuppose toutefois que dans les autres manifestations de l'esprit moderne il y ait du progrès. Or, c'est là ce qui a été formellement nié par plusieurs orateurs. Un archéologue anglais, entre autres, soutient que l'humanité, à partir du XIII[e] siècle, suit une marche constamment rétrograde. Les mœurs

s'altèrent, les idées se corrompent. La renaissance fut le triomphe du sensualisme et le mal allait toujours empirant, jusqu'à ce que finalement la révolution française rejetât le monde dans un véritable chaos. Partout, d'après cet Anglais pieux, nous ne rencontrons dans l'époque actuelle que désordre, agitation, confusion ; et l'incertitude, l'arbitraire, les tâtonnements de l'architecture ne sont que le reflet, la conséquence fatale de l'incohérence générale des idées, de l'indépendance orgueilleuse des opinions et de l'indifférence regrettable des consciences, ensemble de raisons qui exclut toute profonde conviction.

Il va sans dire que, pour un homme jugeant l'esprit moderne à ce point de vue spécial, le seul mortier qui puisse recoller les membres épars de cette pauvre architecture disloquée par un éclectisme impie, c'est la foi, la foi robuste et aveugle du moyen âge. Malheureusement, la foi est une affaire de grâce, la grâce est le patrimoine des élus, et si le ciel en fait une distribution de plus en plus économe, évidemment, ce n'est pas la faute des architectes. En attendant que le ciel se ravise, les gouvernements temporels cherchent bien à y suppléer un peu par la grâce du ruban, mais il paraît que cette marque rouge du talent n'est pas une grâce assez efficace pour raviver les facultés d'un art engourdi.

Que faire? Il n'y a pas d'autres remèdes, dit l'Anglais moyen âge, assisté de ses coopinants, que le retour

aux idées du passé. Il faut que l'humanité revienne peu à peu aux traditions pures et simples du XIIIe siècle. Ce n'est qu'alors que la société rentrera dans sa voie et que nous pourrons espérer un nouveau développement de l'art chrétien, c'est-à-dire de l'art ogival. Telle est l'opinion de ces messieurs.

Il me semble pourtant qu'à ce prix nous renoncerons avec empressement à l'art ogival, nous autres enfants du XIXe siècle. Ces pauvres traînards du XIIIe trouveront toujours quelque église gothique pour y pleurer les innocentes jouissances du moyen âge, que nous leur souhaitons de grand cœur enjolivées de quelques menues caresses de cette bonne force brutale, sœur naturelle de la foi aveugle. Quant à nous, nous préférons l'héritage abhorré de la révolution et une hutte couverte de chaume, à toutes les splendeurs architectoniques, si elles abritent des croyances fanatiques et des mœurs féodales.

D'autres, tout en ayant une idée moins affligeante de leur siècle, pensent néanmoins qu'il n'y a pas de nouveau style possible : toutes les combinaisons ont été essayées, toutes les formes épuisées. L'architecture moderne sera donc essentiellement éclectique, mais il faudra que son éclectisme soit intelligent.

D'autres encore font valoir avec beaucoup de sens que le XIXe siècle a de nouvelles tendances dont il faut tenir compte, de nouveaux besoins qu'il faut satisfaire ; mais que les principes qui ont donné naissance

aux cathédrales et aux hôtels de ville sont encore susceptibles de mille applications, si l'on veut étudier et méditer les modèles non pas dans leur forme mais dans leur esprit, non pas dans leur développement religieux mais dans leurs éléments mondains.

Pour conclure, tous les orateurs, sauf un seul, ont été plus ou moins d'accord que l'architecture moderne se trouve dans un état lamentable et qu'il faudrait une réforme dans la pratique de l'art monumental. Mais cette réforme, les uns voudraient la chercher dans le passé, tandis que les autres l'attendent de l'avenir. La question posée n'a donc pas été vidée, car les débats ont amené la thèse à ce dilemme : ou l'architecture est à la hauteur du siècle, et alors l'esprit moderne est dans un bien triste état; ou l'esprit moderne est en voie de progrès, et alors l'architecture, étant dans un bien triste état, n'est pas à la hauteur du siècle. Pour résoudre le dilemme, le congrès aurait dû conclure : que le progrès de la société actuelle se trouvant en état de transition et se manifestant plutôt dans la science que dans l'art n'est pas favorable à l'architecture; mais que l'évolution intellectuelle accomplie, la société, réorganisée sur une base plus rationnelle, trouvera certainement des formes adéquates à ses nouveaux besoins.

J'arrive à la deuxième question artistique, dont voici la teneur :

« L'alliance de l'architecture, de la sculpture et de la peinture n'est-elle pas indispensable dans l'art

monumental? Quelles seraient les réformes à apporter dans l'enseignement des beaux-arts en vue d'établir cette alliance? »

Un seul membre du congrès a soutenu la négative; mais, malgré l'érudition déployée, son opinion n'a pas prévalu et avec raison. Cependant on a accordé à l'orateur que le mot *indispensable*, sans aucun complément, avait une portée beaucoup trop générale, parce qu'il tendrait à exclure de l'art monumental un groupe de grandes constructions incontestablement belles, telles que les créations du génie arabe dont la véritable sculpture a été systématiquement écartée. Le congrès a donc décidé que l'alliance de l'architecture, de la sculpture et de la peinture était indispensable *à la perfection* de l'art monumental.

Cette conclusion est parfaitement juste; mais pour formuler la vérité entière, il aurait fallu dire, que l'alliance de ces trois arts est indispensable à la perfection de tous les trois, et en effet elle est encore plus nécessaire à la sculpture et à la peinture qu'à l'architecture.

L'art monumental ne peut se développer qu'en raison de la vie qui doit animer ses espaces. Plus cette vie sera cultivée et exigeante, plus cet art sera forcé de varier ses proportions, de multiplier ses détails. Les besoins de l'homme se traduisent dans l'édifice par des formes architectoniques et deviennent ainsi la force motrice, qui, créant des plans, des divisions,

des groupes, transforme la matière en monument Si. l'édifice doit être orné de statues et de peintures, l'architecte, naturellement, doit ménager les emplacements nécessaires, les niches, les panneaux ; il se voit obligé de mettre des socles, des consoles, des encadrements, et voulant accorder son architecture avec la richesse de la décoration artistique il finit par construire des porches, des colonnades, des portiques.

Malgré cette influence salutaire, il est évident que, pour l'art monumental, les arts plastiques ne représentent qu'une décoration de plus et sont d'une valeur plutôt accidentelle qu'essentielle. A la rigueur l'architecture pourrait se passer de la grande sculpture et de la grande peinture, et les remplacer par une ornementation architecturale et polychrome. Dans une église gothique, par exemple, des vitrages coloriés rendraient le même service que les peintures sur verre, qui entravent même l'effet architectonique si la ligne et la composition y dominent trop. De même les statues, tout en augmentant la richesse de la décoration, ne sont au fond que les remplaçants des colonnettes et des pyramides, et leur suppression ne changerait en rien le caractère et l'ensemble de cette architecture.

Pour la statuaire et la peinture, la question change de face, car elles ne mènent qu'une vie artificielle sans la protection de l'art monumental. Celui-ci n'est pas seulement le principe théorique de tout art, enseignant la transformation de la matière en groupes et propor-

tions; il est en même temps la base pratique des arts plastiques en leur créant un domicile. Quand l'architecture se retire de la vie publique dans la vie privée, le grand art reste sans asile et devient un réfugié dans sa propre patrie. Que faire, en effet, avec ces statues et ces tableaux historiques que l'artiste élabore dans la solitude de son atelier et que l'État lui-même, s'il les achète, ne sait où mettre? Une époque qui ne crée pour l'art que des musées et des galeries, est une époque essentiellement anti-artistique, car ces établissements, où les pauvres tableaux se rangent humblement à la file, ne ressemblent guère à un palais des arts, ils rappellent plutôt les cabinets d'histoire naturelle et leurs lignes d'animaux empaillés.

Une œuvre d'art a besoin d'un édifice public, d'un palais national, d'une halle, d'une école, d'une bibliothèque, d'une salle de famille, bref d'un foyer de culte quelconque, qui lui procure une scène artistement délimitée et lui permette de développer sa puissance esthétique. Mais où trouver aujourd'hui un tel cadre? S'il n'y a pas de grande idée de sentiment dominant — que ce soit Dieu ou humanité, religion ou patrie — qui anime la vie d'un peuple, l'architecture est sans objet. Mais quand l'architecture chôme, tous les arts perdent pied et ne reçoivent plus leur nourriture spirituelle de la nation pour laquelle ils ne sont plus un foyer de culture.

Voilà où nous en sommes. Sans doute, nous possé-

dons assez d'habileté pour nous passer d'enthousiasme et pour créer bourgeoisement de jolies statuettes mièvres et de belles petites peintures de chevalet; mais il n'y a que le feu sacré qui produise des nobles travaux. Le petit art a certainement son grand mérite et là particulièrement où il peut propager et populariser les saines traditions d'un grand art national. Mais quand ce dernier s'absente, alors cette petite gent artistique fait école buissonnière, perd les mâles qualités et se ravale peu à peu d'œuvre d'art à objet d'art ou de curiosité. L'intention, la composition, l'intelligence, le style ! — il s'agit bien de tout cela, ce sont des rengaines d'académie; parlez-moi de la couleur, de la touche, de l'empâtement et surtout du *tripotage* qui est le comble de la perfection.

Il ne faut pourtant pas trop accuser les artistes qui ne peuvent pas se soustraire à la loi générale, il faut plutôt s'étonner que sous des conditions si défavorables ils produisent encore des œuvres de mérite. Car si la pensée traverse le temps et l'espace, le sentiment ne peut pas se détacher de son milieu, et ce n'est pas le génie qui fait l'époque, c'est l'époque qui crée le génie; c'est le travail collectif de l'humanité victorieusement arrivée à un milliaire de sa progression. S'il y a des artistes qui ne savent guère ce qu'ils font, il y en a d'autres qui luttent avec un courage sublime et je n'ai jamais pu regarder un tableau de Decamps, peint avec cet entêtement héroïque, sans voir l'artiste se

battre à coup de pinceau avec son siècle qui ne veut pas laisser grandir son génie.

L'alliance des arts a conduit le congrès à la question de l'architecture polychrome qui a trouvé beaucoup de défenseurs. On est même allé jusqu'à vouloir peindre les statues, ce qui a provoqué des protestations énergiques de la part des statuaires. En effet, malgré l'exemple de l'antiquité, je n'ai jamais pu voir dans les statues polychromes et les édifices peints en dehors autre chose qu'un reste de barbarie esthétique dont l'art antique n'est pas parvenu à se débarrasser. La statuaire repousse la couleur qui est trop réaliste pour elle, et c'est justement en voulant singer la vie au moyen du coloris, qu'elle fait apercevoir l'absence de la vie phénoménale et donne à son œuvre l'apparence d'un cadavre. Les statues coloriées ne sont admissibles que sous la condition de rentrer tout à fait dans la décoration et d'être conçues dans un style architectural qui leur enlève assez de réalité pour qu'elles puissent supporter la couleur.

De même la peinture extérieure des bâtiments n'est qu'un badigeonnage qui cache la matière dont l'architecture doit, au contraire, faire valoir le caractère et l'aspect. Ce n'est pas que je veuille persuader l'art monumental, qui n'a aucune raison d'être monochrome et monotone, de renoncer aux charmes de la couleur; seulement la différence de tons doit être produite par la différence des matières, et non pas au moyen de

procédés étrangers à l'architecture. Dans l'intérieur, où la décoration est d'une nature plus familière, la peinture peut trouver sa place; mais le caractère sévère d'un édifice souffrira toujours, si la charpente architecturale disparaît sous un barbouillage excessif, au lieu de montrer franchement sa matière.

Quant à la seconde partie de la deuxième question, se rapportant à l'enseignement des beaux-arts, le congrès s'est prononcé pour une direction dans le sens de l'alliance des trois arts. Il a dit que l'école devait tendre à faire compléter l'instruction académique par l'instruction magistrale et d'atelier, qu'elle devait empêcher les élèves de copier les formes sans en connaître l'esprit, ce qui les mène nécessairement au pastiche; et que, pour obvier à cet inconvénient, l'enseignement oral devait se joindre à l'enseignement artistique.

TROISIÈME LETTRE.

Voici la troisième question de la section artistique :

« N'est-ce pas dans l'alliance de l'architecture, de la peinture et de la sculpture que l'art monumental pourrait trouver les éléments d'un style nouveau, qui caractériserait notre époque ? »

Vous voyez que cette troisième question rentre dans la première, c'est toujours la même préoccupation : l'expression caractéristique, le style, c'est-à-dire le moyen de sortir de l'impuissance actuelle pour trouver une forme adéquate aux aspirations intellectuelles de l'époque. Aussi cette question, comme la première, est-elle restée sans solution. Il faudrait être prophète pour la résoudre, a dit le congrès, et comme il ne se sentait pas de cette force-là, il a passé outre.

Certes la question était mal posée. Avant d'examiner le remède, il faut faire la diagnostic; la maladie reconnue, on peut parler des moyens de guérison sans se faire *medium*. Si vous voulez vous aventurer avec moi dans ce dédale architectural, je chercherai à saisir le fil d'Ariane pour nous guider.

Ce qui distingue l'art monumental des arts plastiques et littéraires, c'est qu'à lui, comme à la musique, la nature ne sert pas de modèle immédiat. La statuaire, la peinture, la poésie reproduisent la beauté naturelle, au moyen de l'idéal esthétique, et c'est dans l'homme, dans son être physique et moral qu'elles puisent le sujet principal de leur œuvre. La matière employée à cette reproduction est sans importance; elle n'est qu'un moyen pour la statuaire, qu'un outil pour la peinture, et disparaît tout à fait dans la poésie. Dans l'art monumental, au contraire, la matière augmente d'importance. Quoique l'architecture ait, en quelque sorte, un précédent dans les formations géologiques, et la musique dans les sons naturels, ces phénomènes sont trop incomplets et trop élémentaires pour fournir des modèles architectoniques ou musicaux. L'objet de l'architecture, son idée, c'est l'espace lui-même, et son idéal, c'est la matière comme manifestation sensible de l'espace. L'architecture n'est donc, au fond, que la représentation artistique du règne minéral dans ses propriétés générales, comme la musique, ayant pour objet, pour idée, le temps, a pour idéal le mouvement

comme manifestation sensible du temps, et s'exprime par le son, qui est la représentation suprême du mouvement.

Ces deux arts sont donc plus abstraits que les autres et occupent dans le domaine de l'idéal la place que les mathématiques occupent dans la science. Mais malgré leur caractère abstrait, ils sont en rapport plus immédiat avec le sentiment, parce que leur essence primitive s'adresse directement aux sens, et sans l'intermédiaire d'une image empruntée à la nature. A la musique vous accorderez cette qualité de prime abord; mais après quelque réflexion, vous ne la contesterez non plus à l'architecture qui, comme représentation de l'espace, met directement en mouvement une corde de notre faculté sensitive. Je vous rappelle cette influence instantanée qu'un édifice exerce sur notre disposition d'esprit, en nous paraissant gai ou sombre, agréable ou sévère, selon que les proportions et les formes varient, selon que le jeu de l'ombre et de la lumière, déterminé par la distribution des masses, impressionne notre imagination. On n'a qu'à entrer dans une église gothique pour sentir aussitôt cette impression spontanée, et sans qu'on ait besoin d'y apporter la moindre croyance gothique.

Beaucoup plus grand encore était, sans doute, l'effet de l'art monumental sur ces peuples primitifs qui épuisaient dans l'architecture à peu près tous leurs instincts artistiques. Aussi, n'est-il pas étonnant que

cet art de la quantité ait perdu une part de sa puissance en face de l'homme penseur de nos jours, préoccupé avant tout de la qualité. La même raison a ajourné l'art musical, cette contre-partie de l'art monumental, pendant des siècles et jusqu'aux temps modernes. C'est l'architecture qui a entravé le développement de la musique; c'est la musique qui a tué l'architecture. Mais elle revivra, sans doute, dans une nouvelle période de l'esprit humain.

C'est ainsi, du reste, que se manifeste le progrès dans la nature comme dans l'humanité : les révolutions du globe, comme les évolutions de l'histoire, ne tendent qu'à une chose, au fond : c'est à transformer continuellement la quantité en qualité, la matière en esprit. Ce que les spiritualistes cherchent au-dessus des étoiles, l'ordre naturel des choses l'accomplit tous les jours sur notre terre ; mais à eux il faut le désordre surnaturel, pour les contenter.

Donc pour l'architecture, qui n'a pas à reproduire, d'après des modèles existants, des formes toutes faites, la matière elle-même devient sujet et modèle. Elle travaille, en quelque sorte, comme la nature, sans image première et en tirant ses formations du chaos. C'est pour cela qu'il lui reste toujours quelque analogie avec le beau naturel, c'est-à-dire accidentel, non idéalisé par le procédé esthétique; car, au lieu de rendre sensible une idée, comme la peinture et la poésie, l'architecture a un but d'utilité directe, elle sert

de résidence à un culte quelconque. Elle se place par là au dernier degré des arts, en même temps qu'elle devient la base et le point de départ de tous les arts. La nécessité matérielle qui lui sert d'idée n'empêche pas son développement artistique; cette nécessité devient, au contraire, le levier qui met la matière en mouvement pour former l'édifice. Donnant une image sensible de l'espace, au moyen de la délimitation esthétique, l'art monumental, comme l'espace lui-même, a besoin d'une réalité vivante pour combler son vide. Il n'exprime donc pas une pensée; la pensée lui vient du dehors, il rend à peine un sentiment bien accentué, c'est plutôt une sensation qu'il faudrait dire, une tonalité : c'est un instrument qui ne donne qu'une note, mais c'est la dominante.

C'est l'intervention d'un culte, c'est-à-dire d'un phénomène moral, qui donne à l'architecture son caractère idéal. Plus ce culte est élevé, plus l'utilité matérielle disparaît se fondant dans le but artistique, qui est d'exprimer et de produire le sentiment voulu. Il en est donc de l'architecture religieuse précisément comme de la peinture religieuse. La peinture, en accusant la vie dans toute sa plénitude, sort de la religion et n'est plus qu'une peinture historique se servant des sujets mythiques. L'architecture, ne pouvant rendre ni les doctrines ni les dogmes, n'est pas l'expression d'une religion mais d'une certaine disposition d'âme, et exprimerait tout aussi bien un senti-

ment mondain analogue. L'architecture gothique, par exemple, rend parfaitement le sentiment dominant du christianisme, cette élévation mystique de l'âme vers l'infini ; mais ce sentiment est-il nécessairement d'une nature religieuse, c'est-à-dire basé sur la croyance de certains dogmes ? Certainement non ! car, abstraction faite de l'origine, on pourrait voir dans cette architecture tout aussi bien l'expression de la poésie romantique, par exemple, dont le sentiment a la même tonalité.

Cela devient clair à l'instant quand on pense à la musique religieuse, et je voudrais bien savoir pourquoi un *Stabat Mater* exprimerait plutôt les peines de la Madone que toute autre grande affliction de n'importe quelle créature humaine ? C'est le cri de douleur fait mélodie, voilà tout.

La chose est bien simple : nous n'avons plus d'architecture, parce que nous n'avons plus de culte, et nous n'avons plus de culte, parce que le mouvement intellectuel se retire de l'église et travaille à produire un nouveau culte humanitaire, qui n'a pas encore pris sa forme sociale. Le simple fait que l'architecture ne vit plus, que le siècle n'a plus de style, suffit pour prouver à tout homme qui sait penser, que le sentiment religieux est mort ; car un culte qui ne produit plus le monument donne sa démission. C'est en vain que l'on voudrait retourner au style religieux du XIII[e] siècle, un style ne se cherche et ne se trouve

pas; il est spontané comme le sentiment qui le fait naître. L'œuvre plastique ou poétique peut, jusqu'à un certain point, surgir de l'inspiration individuelle; mais le style architectural ne se contente pas d'un homme, il demande un peuple pour jeter ses racines. Il vient comme les cristaux et pousse un beau matin, personne ne sait comment, du sentiment collectif de toute une race, dominée par la même pensée, aspirant au même but. Ce ne sont pas seulement les pyramides qui ont été bâties par un peuple entier.

Ainsi nous nous trouvons dans un interrègne, et ce n'est pas tout à fait la faute de nos architectes, s'ils ont perdu la boussole. Pourtant, malgré les défaveurs de l'époque, on pourrait faire mieux, car, il faut bien le dire, jamais, de mémoire d'homme, l'architecture n'a présenté un aspect plus désolant. La grande loi de l'architecture, la loi du groupement, de cette image de toute construction, a complétement disparu du code de l'architecte. Depuis qu'il n'y a plus d'idée dominante qui lui coupe et divise sa bâtisse, celle-ci est devenue de carton-pierre. Là, il n'y a plus rien qui avance, rien qui recule, rien qui s'élance, rien qui porte, rien qui domine — rien! qu'une rangée monotone et désespérante de divisions et de trous. La caserne, voilà l'idéal de l'architecture moderne.

Certainement on ne peut pas toujours créer, car la création part du sentiment et le sentiment ne se commande pas; mais on peut toujours raisonner, car

l'intelligence est toujours prête, et, avec l'aide du raisonnement, si l'on ne fait pas de chefs-d'œuvre, au moins on ne produit pas d'inepties.

Si une époque de transition n'est pas capable de créer une forme architectonique, si l'architecte, par conséquent, se voit forcé de demander l'hospitalité à d'autres styles, il devrait du moins se rendre compte de cet état de choses et faire son choix avec discernement. Toutes les tentatives rebroussant chemin derrière la renaissance et le gothique sont tout d'abord à condamner. Un temple grec comme la Madeleine au milieu du boulevard parisien est souverainement ridicule. Pourtant, il n'y a pas longtemps qu'on a parlé d'ériger une espèce de Parthénon sur les buttes Montmartre. Quelle idée! et après cela on s'étonne qu'une époque, qui en fait d'art monumental montre tant d'inintelligence, n'ait pas d'architecture? Que voulez-vous faire de temples antiques, vous qui êtes à deux mille siècles de la vie hellénique et qui avez pris le contre-pied des mœurs grecques?

S'il y a un art qu'on ne peut pas transplanter, c'est justement l'architecture, qui s'attache à la terre natale, qui suit la configuration du sol, qui s'inspire de la matière du pays et qui a pour base artistique les besoins naturels d'un culte particulier. L'architecture d'un climat arcadique plein de chaleur et de lumière reproduit sous un ciel qui ne connaît que la pluie et la neige pendant les trois-quarts de l'année—quelle folie!

L'architecture, plus que tout autre art, doit être national et rester chez soi. Par rapport aux peuples germaniques, il ne peut donc pas y avoir de doute : leur point de départ pour une architecture moderne ne peut être que l'art gothique, le seul national. Il est vrai que la première impulsion vers le style ogival est venue de l'Orient à la suite des croisades, et que les plus anciens vestiges de cette architecture se trouvent en Normandie et en Angleterre. Mais ce germe oriental s'est développé dans l'Occident d'une manière tout originale, et le développement a été si soudain et si étendu, qu'il ne s'expliquerait pas par une simple imitation, surtout dans des temps où les rapports internationaux étaient aussi lents et aussi difficiles qu'ils sont faciles et actifs aujourd'hui. Du reste, tous les arts depuis l'art égyptien ont reçu une impulsion du dehors et la recherche des origines est fort oiseuse au point de vue esthétique. Un art qui s'est si bien emparé de l'imagination, qui a si bien pénétré la vie d'un peuple, prouve toujours par là que ses racines sont nationales.

L'art gothique a donc surgi spontanément d'une similitude de sentiment chez les peuples chrétiens de l'Angleterre, des Pays-Bas, de l'Allemagne et du nord de la France, c'est-à-dire partout où la race germanique dominait ou s'était mêlée à la race primitive.

Où le sang germanique finit, l'art ogival disparaît; car ce dernier dégénère déjà dans le midi de la France,

ne franchit pas, en Italie, les frontières des Lombards, qui, comme les Normands, sont d'origine germanique, et n'apparaît pas dans les pays purement latins. L'architecture gothique exprime du reste ces aspirations mystiques, ces élans vers l'infini, propres au génie germanique, d'une manière trop palpable pour que l'on puisse s'y tromper. Cette architecture est donc véritablement l'architecture germanique, si l'on n'envisage pas les divisions géographiques d'aujourd'hui, mais la distribution des races qui seule importe.

Quant à la France, la question est plus complexe. Le peuple français, dont le sang gaulois s'est mêlé de sang latin et germanique, manifeste, conformément à son origine, un triple caractère, et son histoire montre une action et une réaction continuelles de ces trois éléments les uns sur les autres. L'unité politique a eu beau fusionner les races; dans les mouvements intellectuels, qui ne se fabriquent pas par le gouvernement, mais partent des sources de l'individualisme, les races subsistent et n'ont pas encore trouvé, à l'heure qu'il est, leur union complète. On croit généralement la France la nation la plus unie de l'Europe; c'est une profonde erreur. De tout temps la guerre civile s'y est allumée avec beaucoup de facilité, et la pression que la France tend à exercer sur le dehors est une preuve évidente de son malaise intérieur. Elle cherche à provoquer une pression extérieure pour contenir ses éléments. Un peuple qui se porte bien s'occupe de soi-même.

La race gauloise n'a pu produire une culture vraiment nationale ; sa littérature et son art sont restés stériles jusqu'au dix-huitième siècle, car la période de Louis XIV n'a pas eu la moindre influence civilisatrice sur les masses. Au dix-huitième siècle l'élément gaulois s'est montré, mais sans se développer avec assez de franchise et de puissance pour produire une culture ayant ses racines dans le peuple et établissant un rapport efficace entre l'intelligence et les masses.

C'est le malheur de la France et une des raisons mystérieuses de ses convulsions nombreuses. La vraie civilisation française c'est la révolution.

Conquise par les Romains dans un état encore primitif, la Gaule fut envahie par la civilisation latine, déjà en décadence, et plus tard les Francs, Germains chevelus et sauvages, sont arrivés, à leur tour, détruisant un peu la culture romaine et se laissant conquérir un peu par elle, mais greffant l'influence germanique sur l'influence romaine, et empêchant de nouveau le développement de la nationalité gauloise.

Quant à l'architecture, la France, en vertu de ses trois éléments, se trouve donc à la tête de trois styles. Suivant d'abord l'impulsion germanique, elle prit sa bonne part dans l'élaboration du style ogival, et si les cathédrales allemandes, par cet élancement fougueux vers la flèche qui les caractérise, expriment peut-être le sentiment gothique d'une manière plus absolue, les édifices français, par leur division en étages, qui leur

donne plus de tranquillité, montrent un goût beaucoup plus architectonique.

Plus tard, l'élément latin réagissant, l'art de la renaissance s'est implanté en France; et quoique d'importation italienne, il s'est développé d'une manière assez originale, pour que la France puisse revendiquer sa part dans cette architecture qui, étrangère au génie germanique et repoussée par la guerre de trente ans et ses suites, n'a fait qu'une apparition sporadique en Allemagne. Plus tard, la réaction latine s'est complétée par les produits des arts plastiques et littéraires sous Louis XIV.

Au XVIIIe siècle, l'élément gaulois, réagissant à son tour, produit Voltaire et les encyclopédistes, et, dans les arts plastiques, les Boucher, les Watteau, et un style nouveau, dit rococo. C'est le seul art vraiment national de la France qui lui appartient en propre, et qui, quoique d'un goût peu sévère, vaut certainement, comme expression originale et adéquate de l'époque, infiniment mieux que tout ce qui se fait aujourd'hui en architecture.

La France a donc son style germanique, son style latin, et son style gaulois. Ce dernier, qui a certainement son mérite, n'est pourtant pas apte à l'architecture monumentale, car il n'est, au fond, que le boudoir fait maison. Restent les deux autres. Le style renaissance est la transformation de l'architecture antique selon l'esprit moderne, c'est l'application des anciennes

formes aux besoins nouveaux. Si l'on veut faire de l'antique, il faut donc s'en tenir à la renaissance.

Cependant le style latin gardera toujours quelque chose de méridional pour les latitudes à ciel brumeux et humide ; quelque chose d'étranger pour des horizons à collines disséminées et ondulées ; quelque chose d'hétérogène pour des paysages à forêts sombres et majestueuses. Le style gothique s'harmonise bien mieux avec le caractère géographique du septentrion européen, et comme c'est en définitive Paris, c'est-à-dire la partie nord-ouest du territoire français, qui a prévalu dans les questions intellectuelles, il n'y a pas de raison pour que la France ne collabore pas avec éclat à la transformation du style gothique, le seul qui sera jamais national dans les pays non méridionaux, puisque le rococo n'est pas capable de produire de véritables monuments.

Ce style, du reste, n'a pas perdu toute vitalité en Angleterre, et quelques hôtels de ville en Belgique, les jolies maisons gothiques de Nuremberg et d'autres villes, l'hôtel de Cluny à Paris, par exemple, laissent bien entrevoir le parti qu'on pourrait en tirer. Seulement il faut faire abstraction des formes ecclésiastiques pour développer les éléments mondains. Il ne faut pas s'imaginer que les ogives ornées de bosses, les pyramides hérissées d'épines, et autres ornements accidentels soient indispensables à cette architecture. Ce qui caractérise le style gothique, ce n'est pas

l'ogive, c'est le développement organique de ses parties, qui lui communique un aspect presque végétal; c'est l'engrénage logique de sa construction qui surpasse en hardiesse toutes les autres; c'est la richesse de son ornementation énergique qui relie les formes architectoniques et donne la vie à cette surface inerte de muraille. La silhouette expressive de ce style, profilée par des saillies vives et des sillons bien découpés, produit sous notre ciel ces effets d'ombre et de lumière qu'on obtient, dans des pays plus favorisés, par des moyens moins véhéments. Ces effets développés sous notre soleil, ces formes engendrées par notre terre, ces ornements sortis de notre sol — aucun style étranger ne les remplacera jamais.

Quoi qu'on dise de la pureté et de l'harmonie de l'architecture grecque, que je ne nie pas du reste, il est incontestable que le style gothique et même le style renaissance représentent un développement plus profond de l'architecture et par là un progrès. Il est au surplus un fait historique aussi bien qu'une nécessité logique, que tout progrès ultérieur a pour base le développement précédent, qu'il ne détruit pas, qu'il s'assimile. Il serait donc absurde de demander à l'architecture du nouveau sans lui permettre de s'appuyer sur l'ancien. Il lui est même défendu de regarder ces deux styles comme non avenus, et elle peut apprendre des deux à la fois, comme elle peut très-bien aller à l'école chez l'architecture grecque,

pour y compléter son éducation; mais autre chose est d'y apprendre la mesure et la placidité de l'art antique, autre chose de le copier servilement.

De même l'architecte moderne pourrait apprendre de la renaissance le groupement des masses, l'ordonnance de la décoration, enfin tout ce qui fait son caractère mondain, et transmettre ces lois aux formes populaires du style gothique. Mais il ne faudrait pas qu'il fît de l'éclectisme; il faudrait qu'il possédât cette force créatrice qui fond les éléments contradictoires dans une unité nouvelle, qui réconcilie les antithèses par une synthèse supérieure.

Il est probable qu'un style gothique moderne existerait aujourd'hui, si le travail artistique de l'Allemagne n'avait pas été interrompu par les désastres de la guerre de trente ans et la stagnation qui s'en suivit. Mais les pays germaniques réduits à l'impuissance, et les races latines et gauloises retournant à la tradition romaine, le style gothique en est resté là et n'a pu poursuivre son développement naturel. Le mouvement mondain de l'art monumental qui s'est fait jour dans la renaissance, il faudrait donc le transporter, en quelque sorte, dans le style gothique pour en éloigner les parties moyen âge, et le transformer selon l'esprit moderne, comme le XVI[e] siècle a transformé le style antique, selon son sentiment et ses besoins.

Il m'a toujours semblé que la France en conséquence

de son histoire architecturale, comme en vertu de son goût et de son aptitude pour les arts décoratifs, était appelée à revendiquer une large part dans l'élaboration d'un style moderne, qui tiendrait à la fois du gothique et de la renaissance. Jusqu'à présent, malheureusement, elle ne semble guère avoir la conscience de sa mission.

QUATRIÈME LETTRE.

Nous voilà arrivés aux questions d'intérêt matériel. Il s'agit de la recherche d'une législation internationale, propre à obtenir la répression complète de la contrefaçon des œuvres d'art. Mais n'ayez pas peur, je me garderai bien de m'étendre sur ces matières juridiques, et je vous donne les questions et les réponses telles quelles.

I. L'artiste qui a créé une œuvre d'art quelconque a-t-il seul le droit d'en autoriser la reproduction, soit par des procédés semblables à ceux qu'il a employés, soit par des procédés différents?

II. Quels sont les moyens à employer pour protéger l'artiste contre la copie frauduleuse de ses œuvres?

III. Quelles mesures devrait-on prendre contre

l'apposition d'une fausse signature sur une œuvre d'art?

IV. Les lois répressives des violations de la propriété artistique doivent-elles être applicables aux emprunts que l'industrie pourrait faire à l'art?

V. Par quels moyens pourrait-on amener un accord entre les gouvernements, en vue de généraliser la protection de la propriété artistique?

Voici les réponses du congrès :

I. L'artiste qui a créé un œuvre d'art quelconque a seul le droit d'en autoriser la reproduction, soit par des procédés semblables à ceux qu'il a employés, soit par des procédés différents.

II. La loi doit déclarer la reproduction frauduleuse d'une œuvre d'art un délit.

III. L'apposition d'une fausse signature doit être assimilée aux faux en écriture privée.

IV. Les lois répressives des violations de la propriété artistique doivent être appliquées aux emprunts que l'industrie ferait à l'art.

V. Pour amener un accord entre les gouvernements, en vue de généraliser la protection de la propriété artistique, le congrès en a référé à la continuation des efforts que les divers gouvernements font dans ce but par voie de négociation.

De plus, pour arriver à la réalisation de cette dernière question, le congrès a adopté les trois propositions suivantes :

1. Le congrès estime que le principe de la reconnaissance internationale des œuvres artistiques en faveur de leurs auteurs doit prendre place dans la législation de tous les peuples civilisés.

2. Ce principe doit être admis de pays à pays, même en l'absence de réciprocité.

3. L'assimilation des artistes étrangers aux artistes nationaux doit être absolue et complète.

Vous le voyez, le congrès n'a fait qu'affirmer les questions posées, et le droit de la propriété artistique, incontestable du reste, a été proclamé d'une manière tant soit peu absolue.

Pour traiter cette question rationnellement, il faudrait d'abord déterminer le principe de la propriété et en tirer les conséquences. Aussi longtemps que l'on craint de commencer par le commencement, une discussion pareille ne peut aboutir qu'à l'arbitraire. Il n'y a que les questions bien posées que l'on puisse résoudre. La meilleure voie à suivre dans une pareille occurrence, et jusqu'à nouvel ordre, c'est donc de ne pas créer d'exceptions, de faire rentrer toute propriété dans la loi commune, et de dire avec Alphonse Karr : Article premier et unique : La propriété intellectuelle est une propriété. Les inconvénients qui pourraient résulter de cette assimilation ne seraient que salutaires, en poussant les esprits à examiner la question générale et à découvrir les défauts de principe. Car tout ce qu'on a fait valoir pour la propriété littéraire

et artistique reste vrai à l'égard de toute possession dont le titre est le travail ; et tout ce qu'on a produit contre la pérennité du droit d'auteur s'applique avec la même raison à la pérennité de toute propriété.

Il n'y a donc rien à gagner dans cette discussion partielle et je me borne à une petite observation, en passant. La propriété artistique diffère essentiellement de la propriété littéraire. L'œuvre de l'écrivain reste toujours la même; qu'on la réimprime mille fois, le dernier exemplaire aura autant de valeur intrinsèque que le premier. Ce que l'écrivain vend ce n'est pas tant son livre que le droit d'en imprimer un nombre limité ou illimité d'exemplaires. L'œuvre de l'artiste, au contraire, est unique de son essence ; la main du maître l'a marquée d'un cachet particulier qui fait sa véritable valeur et qui ne peut pas être reproduit. Ce que l'artiste vend c'est une propriété mobilière, une valeur marchande, et l'original anéanti, la matière principale a disparu. Il sera donc difficile de restreindre le droit de l'acquéreur, à moins de stipulations expresses. L'acheteur qui a bien le droit d'anéantir un tableau, ne peut guère ne pas avoir celui de le reproduire et peut en tout cas refuser la reproduction. En niant les conséquences découlant naturellement de la possession on ferait descendre l'acquéreur de propriétaire à bailleur à perpétuité, et je ne pense pas que toutes ces difficultés serviront à encourager les acheteurs.

La propriété littéraire aussi vient d'être remise à l'ordre du jour, et ce beau zèle nous touche profondément. Malheureusement la décadence intellectuelle de l'époque ne laissera guère matière à hériter ou à protéger. Certes, que l'on veuille empêcher des héritiers malencontreux d'anéantir les pensées des morts, c'est très-bien; mais que l'on commence par laisser vivre les pensées des vivants en empêchant l'administration et la police de se mêler de lettres et sciences, ce sera beaucoup mieux. Que les gouvernements veuillent d'abord reconnaître la propriété intellectuelle et ne plus dépouiller l'auteur du fruit de son travail par la saisie arbitraire de son livre, alors on pourra reparler de cette question. Quelle tendre sollicitude! On exalte l'œuvre des poëtes, après les avoir condamnés à la peine de famine; on protége le legs des penseurs, après les avoir jetés en prison ou chassés en exil; on les fait revivre en bronze et en marbre, après les avoir tués en chair et en esprit. Ah! qu'ils sont gens heureux, les écrivains — quand ils sont morts.

Quant aux emprunts que l'industrie pourrait faire à l'art, cette question ne sera guère d'une grande importance matérielle pour l'artiste. Car l'industrie se contentera généralement des modèles moins précieux, si elle doit payer ces emprunts, et l'artiste n'y perdra que le bénéfice de la popularité. Je ne parle pas des arts industriels, bien entendu, mais de l'industrie proprement dite, et il me semble que le vrai artiste,

content de voir propager son œuvre, pourrait laisser les poursuites contre le métier à la cupidité des marchands de tableaux.

Si vous êtes de mon avis, nous laisserons donc là le congrès pour parcourir un peu l'exposition. Vous pouvez me suivre avec d'autant plus de confiance que je n'ai nulle envie de vous fatiguer par de longues descriptions. D'ailleurs, la plupart des tableaux français qui s'y trouvent, viennent de quitter l'exposition de Paris et vous sont connus. Je me bornerai donc à un coup d'œil d'ensemble et à l'énumération de quelques œuvres qui surpassent le niveau général.

La première impression d'une exposition de beaux-arts est, par le temps qui court, plus attristante que réjouissante. D'abord cela vous fait l'effet d'une grande cacophonie qui vous entre par les yeux, au lieu de s'introduire par les oreilles. Tous ces tableaux, procédant chacun d'un autre accord, d'une autre gamme, d'une autre harmonie, vous lancent à la fois leurs notes qui s'entre-choquent en hurlant. Et nulle part une bonne voix de basse-taille ou de grosse caisse qui leur crie halte-là et les mette à l'ordre. On dirait que cette bande artistique en est toujours à accorder ses instruments.

Toutefois, la peinture est plus miséricordieuse que sa sœur bavarde qui est bien la plus importune des muses. La musique des yeux nous accorde au moins du répit à discrétion et nous permet de faire le repos

en fermant les yeux. Devenus indulgents vis-à-vis d'une modestie pareille, nous nous avançons donc hardiment à travers cette multitude qui s'étale le long des murs. Hélas ! il y a plus d'habits brodés dans cette société que de gens d'esprit; naturellement, il est plus facile de porter son caractère sur le collet que sous le pourpoint.

La démocratie est certainement une belle chose, mais dans l'art, quelques barons et même quelques princes, par la grâce du génie, bien entendu, ne sont jamais de trop. C'est désolant comme l'habileté a promené son niveau égalitaire sur cette société artistique, et s'il y a par-ci par-là quelques gens de qualité, on a peine à les trouver depuis que maître et rapin se fournissent à la même confection.

Commençons d'abord par la peinture historique et disons : Néant ! Il y a bien deux douzaines de grandes machines avec des personnages plus ou moins grosseur naturelle qui prétendent être ceci ou cela. Mais ils portent tous des habits brodés, brodés depuis deux ou trois siècles ; qu'ils aillent à l'Opéra se faire enrôler parmi les figurants.

L'œuvre la plus méritoire dans ce groupe est une mise au tombeau de De Keyser. C'est une composition bien ordonnée ; les lignes s'agencent parfaitement et le coloris est harmonieux. Mais c'est vu et connu. Tous ces braves gens, hommes et femmes, courent les ateliers depuis trois siècles et ont posé Dieu sait pour

combien de tableaux. Cela serait mille fois plus beau que cela n'en serait pas moins ennuyeux.

Ce qu'il y a de plus saillant à l'exposition ce sont les trois tableaux de Leys, dont je vous ai parlé à propos de l'art belge, et que vous connaissez. Leys est un fier artiste, un peintre solide, je suis tenté de dire honnête, car il y a certainement une honnêteté artistique dans cette conscience de recherche, dans cette sincérité de rendu. Malheureusement, dans ces derniers temps, Leys tombe de plus en plus dans le maniéré, il va trop loin dans sa prédilection pour les anciens Germains et ses tableaux ressemblent un peu trop aux images des vieilles chroniques. Mais, à côté de ces formes surannées, il y a chez cet artiste l'étude sérieuse de la nature, ce qui le tient au-dessus du pastiche et l'en sauvera complétement, il faut espérer.

Lies, un partisan de la manière de Leys, a exposé un grand tableau : *Justice pour les faibles.* Voici le sujet : Baudouin VII (surnommé à la hache) succéda, à l'âge de dix-huit ans, à son père, Robert de Jérusalem. Aussitôt en possession du pouvoir, il résolut de faire cesser, par une justice prompte et sévère, les désordres, les pillages et les dévastations qui portaient la ruine et la terreur dans les campagnes. Il parcourait le pays, rendant partout justice, même aux plus humbles. Un seigneur ayant été accusé d'avoir fait enlever, par ses gens de guerre, les vaches d'une pauvre veuve, Baudouin ordonna la restitution du

bétail, et, s'emparant du coupable, le fit exécuter aux portes mêmes de son château.

Je vous raconte l'histoire tout du long; ce bon prince hacheur mérite bien qu'on lui consacre quelques lignes. Lies l'a représenté debout, au milieu du tableau, la hache à la main, faisant lier le chevalier brigand à un poteau. La vieille mère de la famille dépouillée embrasse le pan de son habit. Un garçon et une fille tiennent en laisse les vaches restituées. Les figures sont magistralement dessinées, et le corps à moitié nu du délinquant est supérieurement modelé. La peinture, dénotant l'étude des anciens maîtres germaniques, est d'une grande solidité et d'une belle harmonie malgré des couleurs assez entières. Les jambes nues du garçon, un peu trop couleur de brique, rappellent la facture simple et naïve de Quentin Metsys. Mais les contours durs des anciens ne sont pas absents non plus. La composition, très-claire dans son ensemble, ne l'est pas toujours dans les motifs de détail et montre trop d'intention. Ce tableau, quoiqu'il ne soit pas complétement satisfaisant, est certainement un des plus sérieux de l'exposition.

Lagye, de la même école, expose une *Jeanne Van der Gheenst*, qui rappelle les saintes familles des gothiques, où l'intimité du foyer cache, sous une certaine bonhomie, la sainteté des personnages. La mère et l'enfant font songer à la Vierge, et le vieux gouverneur, une figure très-réussie, à Joseph. Jeanne Van

der Gheenst était la maîtresse bientôt délaissée de Charles V, et la mère de Marguerite de Parme, future régente des Pays-Bas. Ce tableau dénote un talent sérieux, et, sauf les visages un peu crayeux de la mère et de l'enfant, un coloriste habile.

La *Veuve d'Artevelde*, de Pauwels, a aussi pris naissance sous l'influence de l'école de Leys. C'est la veuve de Jacques Van Artevelde, de cette victime d'un aveuglement fatal du peuple; elle vient, entourée de ses trois fils, portant encore le deuil de l'illustre défenseur des libertés communales, et apporte ses trésors aux magistrats pour sauver la ville cernée par l'ennemi. La composition est pleine de caractère et aussi loin d'une fausse idéalité que d'une réalité banale. La veuve a de la grandeur, ses enfants ont de la grâce. Le dessin, simple et serré, rappelle Holbein. La peinture est traitée avec soin, sans devenir petite et sèche. Chaque figure est accomplie, regardée séparément; mais ce tableau, comme ensemble, manque d'air et d'impression coloriste, il se compose de silhouettes.

Les *Proscrits du duc d'Albe*, du même artiste, est un tableau beaucoup moins important. La couleur a plus d'ensemble; mais l'harmonie y est facilement produite par la monotonie de la gamme, et la composition frise le mélodrame.

Un des tableaux les plus remarquables de l'exposition est *le Naufragé*, par Israëls, d'Amsterdam. Cet artiste a revu et corrigé d'après nature le beau coloris

hollandais. Son dessin n'est pas toujours assez serré et sa peinture est un peu trop esquissée; mais la vérité et la force du sentiment ne laissent rien à désirer. Israëls comprend, comme Rembrandt, l'emploi esthétique de la couleur et sait en tirer les plus puissants effets d'impression.

Quelques tableaux de genre de De Block se distinguent par la vigueur et la beauté sérieuse de leur couleur.

Le Bénédicité, de De Groux, montre une pauvre famille disant la prière avant de prendre son modeste repas. La couleur est d'un profond sentiment, les figures sont vraies et bien caractérisées; mais le tableau ressemble plutôt à une belle étude d'après nature qu'à une œuvre d'une conception artistique, car les figures assises à la file sont d'un effet trop monotone.

L'Enterrement d'un Trappiste, de Meunier, est un travail fort méritoire, d'un effet de ton parfait et d'une expression simple et vraie.

Cermak, l'élève de Gallait, a exposé plusieurs tableaux qui dénotent une grande habileté de pinceau, mais laissent plus ou moins sentir le modèle qui pose. Les chairs, quoique souvent trop flasques, sont supérieurement traitées.

Il ne faut pas que j'oublie Alma Tadema, un nouveau venu plein de talent, qui expose *l'Éducation des petits-fils de Chlotilde*, que cette reine dirigea, retirée

dans un couvent de Paris. Chlotilde est assise au fond, entourée de ses femmes; le plus jeune des garçons s'appuie sur ses genoux, tandis que les deux aînés s'exercent à jeter la hache. A gauche, un groupe de guerriers président à cette partie militaire de l'éducation; à droite, les instituteurs ecclésiastiques attendent la fin de l'exercice pour continuer l'instruction par l'enseignement intellectuel. Les figures sont parfaitement étudiées et d'une grande vérité d'expression. L'aîné des petits princes, en train de jeter sa hache, vise la cible avec un mouvement extrêmement juste; et le cadet, un gamin impayable, planté sur ses deux jambes tenant sa hache à deux mains, attend son tour avec cette malice enfantine, qui cache derrière une naïveté modeste l'assurance d'un bon coup. Quelques figures trop modernes font tache, et l'harmonie des tons, quoique suffisante, n'est pas égale partout.

A côté de quelques beaux portraits de Robert et de De Winne, j'ai à vous noter un bon portrait de femme exécuté par un jeune peintre, Van Camp, qui égale déjà les maîtres.

Les beaux tableaux de genre de Brion et *la Scène de Cabaret* de Marchal, *les Cerfs* de Courbet, *la Tondeuse de mouton* de Millet et le *Samson* de Glaize, vous avez vu tout cela à Paris, et comme je ne puis pas entrer ici dans une critique de fond, qui m'entraînerait trop loin, je me borne à les nommer, ainsi que les œuvres de Troyon, de Baudry et de Cabanel.

Mais je dirai quelques mots des scènes esclavagistes de Biard, parce qu'il me semble que ces tableaux n'ont pas été appréciés à leur juste valeur. La critique d'aujourd'hui exagère les mérites techniques et ne reconnaît pas assez les qualités sérieuses des tableaux qui ne brillent pas par l'habileté de l'exécution. Il est vrai que l'œuvre de Biard, quoique d'un dessin ferme et juste, ne se distingue pas par la couleur : les ombres sont noires et ternes, la gamme est monotone, quelquefois fausse ; — mais quel caractère dramatique dans ses compositions ! quelle vérité sincère ! quelle vie réelle dans ses figures ! Évidemment il y a dans Biard l'étoffe d'un vrai artiste plus que dans tous les coloristes du réalisme.

De même, je ne puis passer sous silence *le Troupeau de chevaux, en Hongrie,* de Otto Von Thoren. C'est un tableau qui ne laisse absolument rien à désirer, un tableau accompli. Les chevaux débordant de vie et montrant les mouvements les plus divers, sont vigoureusement dessinés et supérieurement compris. Le détail est achevé sans nuire à l'ensemble. L'impression du paysage est parfaite et dénote un grand sentiment de la nature ; on flaire, pour ainsi dire, la senteur de la bruyère sur la lande hongroise. La peinture est à la fois solide et vive de touche. C'est de la vraie et bonne peinture moderne.

Les artistes allemands, quoique peu nombreux à l'exposition, ont envoyé quelques jolis tableaux de

genre. Bertling, Boser et Hiddemann, tous les trois de Dusseldorf, se distinguent par ce dessin consciencieux, par cette sincérité de détail, caractéristique pour l'école allemande, jointe à une intelligence d'ensemble qui sait achever sans perdre la naïveté primitive, et sans nuire à la franchise du rendu.

En fait de paysages, je vous citerai les belles marines de Meyer et d'Achenbach, un clair de lune très-poétique de Saal, une impression du soir trop peu finie, mais belle de sentiment, par Daubigny, les peintures étudiées de Lamorinière et quelques jolis paysages de De Cock, Papeleu, Gude, Mortenmuller et autres, dont l'énumération serait trop longue, car les paysagistes font foule.

Vous le voyez, j'aurais encore ample matière à lettres, si je devais vous analyser tous ces travaux; cela n'en finirait plus. Mais mon séjour à Anvers touche à sa fin, et ce n'est pas sans regret que je quitte la *métropole de l'art flamand*, comme la ville de Rubens et de Van Dyck aime tant à s'entendre appeler, et que je dis adieux à ma chambre de l'hôtel du Rhin, si agréablement située, et d'où je vois le soleil couchant se mirer dans l'Escaut et les trois-mâts passer sous ma fenêtre.

L'ART ET L'ÉTAT.

INTRODUCTION.

Dans les travaux des siècles passés, deux grands moteurs — bien opposés en apparence, mais s'alliant néanmoins — priment toutes les autres tendances sociales : c'est l'art et la guerre. Comme la guerre résumait la politique extérieure chez les peuples primitifs, l'art résumait la politique intérieure. Il semblerait que l'art ne cherchait à condenser et à exalter la nationalité que pour la faire apte à la guerre, et que la guerre n'acquérait la puissance et la richesse que pour la consacrer à l'art. La science elle-même ne trouve qu'avec peine son petit coin dans cet épanouissement de l'architecture, de la sculpture, de la poësie, et ce n'est qu'à partir de la réforme qu'elle prend le pas sur l'art.

Mais qu'est-ce donc que l'art, pour occuper l'esprit humain presque exclusivement pendant des siècles? Évidemment, son rôle a été beaucoup plus important qu'on ne le soupçonne aujourd'hui, où il a perdu une partie de son influence politique; car malgré sa puissance passée, il n'y a pas une manifestation sociale, dont l'essence et la mission soient moins clairement définies que celles de l'art.

Tandis que les hommes éclairés tombent à peu près d'accord sur les autres modes de l'activité intellectuelle, au moins quant au fond et au but, la plus grande contradiction éclate du moment qu'il est question de l'art et des intérêts qui s'y rattachent. Les uns regardent l'art comme la fine fleur de la culture humaine que l'on ne saurait jamais trop soigner; les autres comme un luxe, agréable sans doute, mais peu utile, dont la société politique ne doit pas s'occuper. Les uns, par conséquent, demandent à l'État qu'il produise des œuvres en formant des maîtres; les autres qu'il laisse aux amateurs le soin d'encourager les arts et de récompenser les artistes.

Et chose étonnante, nulle part l'incertitude sur ce chapitre n'est plus grande que dans les pays latins et catholiques, quoique leur goût naturel, comme leur religion si favorable à l'image, les pousse vers les arts plastiques.

Pourquoi cette divergence d'opinions sur un sujet aussi vieux que les sociétés et aussi général que les nations?

D'abord parce que tout problème où le sentiment se mêle à l'intelligence, tel que l'art, la religion et la femme, est plus difficile à résoudre qu'une question de raisonnement pur et simple. Dans ce dernier cas, quelque différente que puisse être l'opinion des adversaires, au moins conviennent-ils d'une chose : que la raison est le juge suprême de la controverse. Et la raison étant la même chez tous les hommes, la vérité, et par suite l'entente, doit sortir nécessairement du débat. Dans une question d'un genre mixte, par contre, l'épuration de la pensée est beaucoup plus laborieuse, parce qu'on ne peut élaguer le sentiment de prime abord par une fin de non-recevoir. Le sentiment, par sa nature personnelle et complexe, n'est pas facile à convertir en notions déterminées, résumant le caractère général, et par là légitime de toutes les sensations individuelles. Pourtant ce travail est nécessaire pour arriver à la vérité; car ce n'est pas avec le sentiment, ce n'est qu'avec la pensée que l'on peut raisonner.

Cette première difficulté dérivant de la nature des choses est accompagnée d'une seconde, provenant du caractère des hommes. Bien que nous voulions, à la rigueur, nous battre contre des théories, avons-nous peur de nous heurter contre des personnes. Or, dans les questions de sentiment entre trop de personnalité pour que l'on ose les discuter franchement. L'art surtout se trouve tellement mêlé à la religion, qu'on ne peut discuter l'un sans en venir aux prises avec l'au-

tre ; et la liberté religieuse, quoique consacrée par les constitutions des États, est malheureusement encore loin d'être une réalité. La religion, par conséquent, comme la femme et le sentiment en général, saura toujours trouver des vengeurs de la contradiction, par la seule cause que la vérité l'offense. C'est l'instinct qui prend la place de la raison, et il n'y a plus moyen de s'entendre. Niez la vérité, la plus évidente — peu importe : vous n'offenserez personne et vous trouverez toujours des amis pour vous appuyer ; mais essayez un peu de vous attaquer aux sentiments les plus faux — un *tolle* général vous désignera au mépris du genre humain. De là une discussion anodine, superficielle, déguisant les principes, au lieu de les mettre à nu — une discussion, en un mot, qui n'éclaire rien. Dans l'organisation humaine pourtant, le cerveau a été placé au-dessus du cœur, comme dit un poëte allemand, pour marquer que celui-là doit être le maître de celui-ci.

Cette couardise devant la vérité constitue le véritable péché originel ; on n'ose pas entamer la pomme quand il faudrait la manger, et cette lâcheté intellectuelle fait tout particulièrement le malheur des sociétés latines et catholiques. Dans les sociétés germaniques et protestantes, le libre examen, cet éternel rédempteur de l'humanité, est au moins reconnu en principe et quoi qu'on fasse pour entraver son action, en dernier lieu il reste le plus fort. Mais dans les sociétés catholiques, une certaine désinvolture de jugement rem-

place le libre examen. Aussi le génie latin n'arrive-t-il à dire un peu de vérité qu'au moyen d'une tournure de langage, dont l'insinuante finesse ne saurait offenser les personnes, tandis que la pensée germanique élève les questions à une hauteur où les personnes disparaissent.

Pour ces raisons et d'autres, la science de l'esthétique est une science tout allemande. Les travaux français sur cette matière, malgré des observations fines et ingénieuses, manquent de toute base sérieusement scientifique. Les quelques ouvrages plus philosophiques, qui ont paru depuis peu en France, reposent entièrement sur les données de la science allemande et particulièrement sur les idées esthétiques de Hegel. Mais dernièrement encore M. Charles Levêque a publié *La science du Beau*, un livre où il est encore question des notions et des types *à priori*, selon les idées de Platon, que déjà Aristote avait mises en pièces. C'est une philosophie, exactement comme les images de la lanterne magique sont un art.

La question de l'art est trop intimement et trop profondément liée aux lois du monde, aux vertus de l'homme et aux élaborations de l'histoire, pour qu'un spiritualisme, bâtard de la théologie, sache la résoudre. Il n'y a qu'une philosophie, capable de comprendre le monde, l'homme et l'histoire par la raison, qui puisse définir l'art dans son essence et l'expliquer dans ses manifestations.

Il devient par conséquent indispensable de remonter aux premières causes, si l'on ne veut pas se borner à répéter ces lieux communs, d'apparence spirituelle mais vides de fond, qui ont été ressassés depuis trop longtemps. Pour refaire une telle besogne, ce ne serait vraiment pas la peine de prendre la plume et d'occuper l'attention du lecteur ; mais puisque nous voulons traiter la question à fond, il faut bien commencer par le commencement ; car tout se tient en logique.

Il sera donc nécessaire de dessiner en peu de traits la charpente du système pour établir les points d'Archimède où l'argumentation pose ses leviers. Sans doute le lecteur, en général, n'aime pas trop les matières abstraites. Il faudra pourtant qu'il renonce à sa prédilection pour l'à-peu près, s'il ne veut pas rester éternellement dans les limbes de l'instinct, séjour indigne d'un homme intelligent. En compensation, nous serons aussi précis et plus bref qu'un romancier.

Il faut bien le reconnaître : si le public n'a pas montré trop d'engouement pour la philosophie, la philosophie n'a guère cherché à se faire aimer. La nourriture qu'elle a mise sur la nappe se composait, à peu d'exceptions près, ou de mets indigestes, ou de gourmandises guillerettes. Ce n'est pas faute de cuisiniers : seulement en Allemagne, on ne sert que les os, pleins, sans doute, d'une excellente moelle, mais enfin, des os que tout le monde ne sait pas vider ; et en France, on ne songe qu'à la sauce, piquante, certainement, mais

où chacun doit tremper ce qu'il a. Tâchons d'allier les deux méthodes en suivant les préceptes d'Horace, de mêler l'agréable à l'utile.

De l'exposition rapide qui va suivre, on pourrait à la rigueur retrancher quelques parties qui ne se rapportent pas directement à l'art; mais puisqu'une vue d'ensemble est nécessaire, il nous semble préférable de la compléter par l'exposé des points capitaux qui s'éclairent mutuellement.

Pour comprendre les rapports de l'art et de l'État, il faut connaître l'origine et la mission de l'art; notre thème se divisera naturellement en cinq questions auxquelles nous répondons par cinq études, savoir :

1° Qu'est-ce que l'art?

2° Quel est le rôle de l'art dans l'histoire?

3° Quel est le rôle de l'art dans la société?

4° La culture de l'art incombe-t-elle à l'État?

5° Quels sont les moyens pour cultiver l'art selon son but?

PREMIÈRE ÉTUDE.

QU'EST-CE QUE L'ART?

I

L'art représente tout le côté sensitif dans l'âme de l'individu et toute l'évolution passée dans l'histoire de l'espèce. Il faut donc, pour connaître l'art, savoir d'abord ce qu'est l'homme.

L'homme cultivé, pris dans la société et réduit à sa plus simple expression, c'est une conscience qui produit une volonté.

Les forces par lesquelles la conscience produit la volonté sont la pensée et le sentiment.

Les fonctions de l'âme humaine se divisent naturellement en deux groupes et forment ainsi deux

facultés principales, dont l'une a pour foyer l'organe central du cerveau et pour expression la pensée, c'est-à-dire, le concept; dont l'autre se base sur le *sensorium commune*, et engendre le sentiment, c'est-à-dire, l'image. Le sentiment et même la sensation, tout le monde le sait, ne se produisent pas dans l'organe affecté, qui ne sert que de conducteur, mais bien, comme la pensée elle-même, dans le centre commun où siége la conscience.

La distinction entre la pensée et le sentiment n'est donc nullement arbitraire, puisqu'elle est fournie par deux séries de phénomènes, que l'on désigne de l'un ou de l'autre nom, selon que l'une ou l'autre faculté prévaut dans l'acte intellectuel. Cependant il ne faut pas oublier que ces deux facultés sont inséparables et ne forment qu'*une* conscience; car le sentiment subtil de l'homme ne saurait se passer de l'organe central de l'intellect, comme l'intellect lui-même n'est qu'un développement du sensorium. Il n'y a donc pas de sentiment sans l'assistance de la pensée, il n'y a pas de pensée sans l'aide du sentiment. Toute action humaine est imprégnée de deux facultés, qui, passant par la conscience, s'unissent dans la volonté; et la différence consiste plutôt dans la forme que dans le fond.

Pour comprendre cette opération qui s'accomplit dans la conscience, il faut remonter à l'homme primitif.

Si nous examinons l'homme dont les facultés vierges

ne sont pas encore développées par l'éducation sociale, nous trouvons un être qui ne distingue pas sa volonté de sa conscience et qui agit tout d'instinct, comme l'animal, sans se rendre compte de son action. L'homme sauvage tranche toute question par le fait. Il ne connaît que le but et le moyen amenant le succès ou l'insuccès, et causant le plaisir ou le déplaisir, sans que sa conscience, qui ne le pousse qu'à l'action, en soit affectée moralement. Chez lui la pensée et le sentiment se confondent absolument, et en place de la volonté, la conscience, toute d'une pièce, ne produit que l'instinct; car ses facultés, ne se séparant pas dans son for intérieur, il n'y a pas de jugement, parce qu'il n'y a pas de discussion, et par conséquent il n'y a ni bien, ni mal — ni vérité, ni erreur.

L'instinct, c'est la volonté brutale, vierge de toute discussion, et qui doit passer par une procédure contradictoire, pour devenir la volonté jugée, conçue, voulue, c'est-à-dire le libre arbitre. Ce qui distingue donc l'homme de l'animal, c'est la propriété de diviser les facultés de sa conscience, pour les faire entrer en discussion et pour arriver, par le procès dialectique, à la pensée et à la raison.

Le libre arbitre, c'est l'instinct raisonné, et la plénitude de sa liberté consiste dans la plénitude de sa raison. Cependant cette prérogative de l'homme n'existe pas d'abord comme force effective, mais

seulement comme germe capable de développement. La différence primitive entre l'homme et l'animal se démontre donc plutôt par une puissance future que par une supériorité présente. Et, en vérité, ce qui constitue l'essence de la prérogative humaine, c'est que l'homme se développe à l'infini, tandis que l'animal reste stationnaire.

Mais qu'est-ce, au fond, que cette force, propre à l'homme, qui, en séparant les facultés de la conscience, devient la source de son développement intellectuel?

C'est sa puissance de distinguer.

En effet, prenez telle pensée que vous voudrez, elle se composera toujours de distinctions produisant une nouvelle distinction sous forme de conclusion.

La distinction est une propriété inhérente à toute existence; car une chose existe en se distinguant des autres choses; c'est son acte de naissance. Toute chose se pose donc comme distincte et cherche à faire valoir sa distinction; c'est la manifestation de sa vie. En développant son caractère distinctif, la chose, à force d'être distincte, parvient à distinguer; c'est-à-dire, parvient à cesser d'être chose pour devenir individu et conscience; car la conscience n'est que la distinction qui se reconnaît elle-même; c'est le sujet qui se sépare de l'objet en reproduisant intérieurement l'acte de séparation qui existe extérieurement. En un mot, la conscience c'est la faculté de distinguer.

Le mouvement organique n'est que la transformation de la distinction passive en distinction active, que la nature poursuit à travers toutes ses créations et qu'elle accomplit dans l'homme.

Le minéral commence à distinguer au moyen de son affinité élective.

La plante distingue déjà les choses entre elles avec assez d'intensité pour arriver à un commencement d'instinct; car elle aspire l'eau, elle respire l'air, elle s'élance vers la lumière avec une sorte d'animation.

L'animal distingue déjà les choses entre elles, et soi-même des choses. Le mammifère a déjà une conscience nettement définie, qui, par l'éducation humaine, arrive même à un commencement de sens moral; car le chien, par exemple, sait parfaitement quand il a commis un méfait; il en est honteux et se cache.

L'homme enfin pousse la faculté judiciaire jusqu'à distinguer la chose de la chose même et soi de soi-même, c'est-à-dire jusqu'à discerner dans une même existence les propriétés distinctives; car il sépare dans la chose la qualité de la quantité, et dans sa personne, son moi de son non-moi.

L'animal ne perçoit les choses que comme unités; pour lui il n'y a rien de simple ni de complexe. Il ne connaît qu'une impression d'ensemble, une synthèse sensuelle, qui est indivisible et par conséquent incapable de développement. Mais l'homme distinguant en double possède la puissance de l'analyse. Voilà sa

force, voilà sa prérogative. En distinguant la différence dans l'unité de la chose, l'homme parvient à distinguer de même la différence dans l'unité de sa personne; il discerne son moi pensant, de son moi sentant et agissant. Séparant ainsi les pouvoirs de sa conscience — qui tendent continuellement à reprendre leur unité pour reconstituer l'instinct âpre à l'action — il les pousse au mouvement, à la lutte, à la raison, et transforme ainsi son instinct en libre arbitre.

II

La séparation des facultés est donc nécessaire pour la production de la pensée; mais ce qui pousse l'homme à cette production, c'est son besoin de se communiquer. La pensée, avant d'être apte à la communication, est vague et entachée de sentiment; ne sortant pas complétement de l'instinct, elle n'est pas encore nettement définie. Or, la nécessité de formuler la pensée en parole pour la transmettre à son semblable apprend à l'homme à dégager le concept de l'image sensible qui est la forme première et incomplète de la pensée. Si c'est l'intellect qui procrée la pensée, c'est la langue qui la conçoit et la met au monde. Le verbe est l'expression naturelle et logique de l'idée.

Mettez l'homme en dehors de la communauté

humaine et il n'apprendra jamais ni à parler ni à penser; il produira seulement, comme l'animal, des sons inarticulés, qui suffisent au langage de l'instinct. C'est donc la sociabilité de l'homme qui provoque le développement de ses facultés, et la sociabilité se base sur l'amour. L'accouplement est la forme première du besoin social; de l'accouplement sort la famille, de la famille sort la société. C'est par conséquent l'amour qui engendre la parole et la pensée comme il engendre l'enfant. La nature est d'une logique parfaite en toute chose.

Ce qu'il y a d'instinctivement vrai dans les hymnes innombrables chantés à l'amour, c'est que le rôle de la sexualité ne se borne pas à un but physique, mais s'étend d'une procréation charnelle à une procréation spirituelle. Les organisations inférieures montrent que la propagation de l'espèce s'obtient par des moyens plus simples, et si néanmoins la sexualité se développe de plus en plus depuis la plante jusqu'à l'homme, c'est pour provoquer le mouvement social entre les individus et pour obtenir par le même moyen l'augmentation de l'espèce en qualité et en quantité : la propagation est en même temps la progression.

La séparation de l'homme en deux sexes continue la séparation du cerveau en deux facultés. La pensée s'incarne dans l'homme, le sentiment se personnifie dans la femme. Par cette séparation extérieure, les deux puissances, entrant en action, opèrent la sépa-

ration intérieure : la distinction du moi pensant et du moi sentant dans la conscience — et la raison se développe. Aussi l'amour, et même l'acte sexuel, par une réaction naturelle, excite-t-il les facultés mentales.

Ainsi la femme, en provoquant l'émanation du germe, matériel comme intellectuel, détermine en même temps la propagation physique et le progrès moral du genre humain. Voilà son rôle, que, malgré leurs élucubrations et leurs extravagances érotiques, les innombrables trouvères anciens et modernes n'ont jamais nettement défini. Cependant il y a un instinct profond de la vérité dans les mythes, dans l'Éros grec, par exemple, et dans l'Adam biblique. « *Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum.* » C'était un grand philosophe, que ce poëte qui a inventé la pomme d'Ève ; et il faut l'admirer malgré le mauvais service rendu à l'humanité par sa métaphore où l'esprit sacerdotal a greffé le dogme du péché originel.

Il est aussi faux de réduire la femme au rôle de ménagère, ou de courtisane, que d'en faire une idole. La femme est la compagne de l'homme pour continuer la race, sans doute ; mais en même temps pour développer la virtualité humaine par la communication mutuelle de pensée et de sentiment qui s'établit par le rapport sexuel. Ils s'unissent pour procréer la postérité ; mais l'esprit aussi a sa postérité. L'élément féminin est le pôle négatif du mouvement intellectuel.

Le développement progressif de l'homme est donc la conséquence d'une organisation supérieure de son cerveau, qui permet à la conscience de séparer ses facultés et de transmettre le résultat de leur discussion, c'est-à-dire les produits du libre arbitre, à d'autres consciences, au moyen de la parole. Cette transmission élargit la raison personnelle en raison collective, qui a l'humanité entière pour cerveau et pour conscience, et qui, dès lors, est d'une progression infinie. La raison est donc un produit de la collectivité; elle vient de la société, elle réside dans la société, et en dehors de la société le progrès devient impossible et l'homme un animal.

III

Ainsi, par la coopération de la société, l'homme comprend qu'une chose peut être multiple et une en même temps; il acquiert la force de distinction absolue, c'est-à-dire la faculté d'analyser, de séparer la synthèse en thèse et antithèse. Voici toute sa puissance; mais elle suffit pour produire la logique et pour reproduire l'univers.

L'univers, c'est la loi; la loi, c'est la nécessité.

La logique, c'est la nécessité abstraite, c'est-à-dire reconnue; c'est la loi passive, réfléchie dans la con-

science, comprise par l'intelligence, formulée par la pensée.

L'univers, c'est la nécessité palpable, c'est-à-dire reconnaissable; c'est la loi active, opérant dans le monde, exécutée par le travail, manifestée par le fait.

Une loi est telle, parce qu'elle ne pourrait être autre. Deux et deux font quatre, parce qu'ils ne sauraient faire ni trois ni cinq.

Comprendre la loi, c'est comprendre la nécessité, et comprendre la nécessité, c'est comprendre la cause première; car la raison ne peut rien exiger au delà de la nécessité. Il n'y a qu'un fou qui puisse encore demander : pourquoi? après avoir palpé la nécessité absolue d'une chose.

Il est impossible que la loi ne soit pas la nécessité, car une loi qui ne porterait pas sa raison d'être, c'est-à-dire sa nécessité, en elle, ne serait plus une loi; du moment qu'elle ne serait pas nécessaire, elle serait arbitraire, c'est-à-dire absurde.

Il est impossible que l'homme ne porte pas la loi, c'est-à-dire la logique, en lui; car la loi est la base primordiale de l'univers. Or, l'homme fait partie de l'univers, c'est-à-dire des créations produites par la loi; donc la loi se trouve en lui comme en toute chose. Seulement l'homme, par la puissance de distinguer propre à sa conscience, dégage la loi de sa personne et la formule par la pensée au moyen du verbe.

La logique est donc la conscience de la loi, c'est-à-dire la science des nécessités; c'est la mathématique des choses impalpables, la géométrie des qualités, l'algèbre des abstractions, le calcul des concepts.

Ainsi la raison n'est nullement une faculté créatrice qui apporte avec elle une sagesse toute faite; c'est, au contraire, une faculté examinatrice qui a pour mission de reconnaître et de formuler la vérité. Ce n'est pas la pensée qui a créé le monde, c'est le monde qui a créé la pensée. La pensée ne crée rien qui n'existe pas, mais elle comprend tout ce qui est créé; elle domine la création parce qu'elle la comprend.

Il n'y a rien dans la conscience qui ne lui soit pas arrivé du dehors. Comme l'estomac reçoit la nourriture matérielle pour la digérer et pour en construire et entretenir les organes, ainsi la cervelle reçoit la nourriture spirituelle pour se l'assimiler et pour en développer et enrichir la conscience. L'esprit humain n'est qu'un instrument, ou pour mieux dire un atelier : la matière, le fond, lui vient du dehors; il ne fait que travailler cette matière, que donner une forme à ce fond.

Et il ne faut pas croire que la fonction intellectuelle soit diminuée en valeur par cette limitation de son rôle; bien au contraire — ce n'est pas la créature qui est la production supérieure de la nature : c'est le produit de la créature, la vérité. Toute création est entachée de matérialité; mais il n'y a rien de plus

grand, de plus noble et de plus pur au monde que la pensée.

A force de distinguer, l'homme analyse donc les choses; il examine les rapports des faits entre eux, et par cet examen des rapports il découvre la loi qui régit les transformations des choses. Cette loi il ne l'apporte pas, il ne l'invente pas : il la trouve et la fixe au moyen de la langue, qui est l'expression sensible de la pensée, la forme naturelle de la logique.

En donnant cette forme intellectuelle, cette expression communicative à la loi, l'homme produit la vérité; et comme la vérité est la formule commune, l'essence condensée, d'une série de faits, il est évident que chez l'homme la science surpasse l'expérience. Ayant la loi, il apporte la mesure pour apprécier et déterminer une foule de choses, même restées en dehors de ses sens. Il n'a pas besoin de faire un voyage dans *Saturne* pour savoir que sur cet astre deux et deux font quatre, aussi bien que sur la terre. Cette science acquise des lois générales lui permet en beaucoup de cas de juger d'autorité, et d'après des notions fixées par la méthode dialectique ; et c'est ce travail de la raison, qui a été généralement pris pour une science *à priori*.

Mais il n'existe pas de science *à priori ;* il n'existe que l'instrument logique, la faculté d'analyse, et la collectivité qui apprend à l'individu à se servir de cet instrument. Du reste, cette erreur était d'autant plus

facile à commettre, que les notions qui forment le contenu de notre intelligence nous viennent de l'éducation, c'est-à-dire de l'héritage des trésors intellectuels accumulés par des centaines de générations. Cette tradition est pour nous certainement une science *à priori*, car ce n'est pas nous qui l'avons produite; nous l'avons acceptée sans nous rendre un compte exact des conditions qui l'ont fait pousser dans l'esprit. Mais si nous retournons sur la route que la pensée a parcourue pour arriver aux sources, nous constatons, avec une évidence irréfutable, que la sagesse humaine n'est nullement tombée du ciel, qu'elle est, bien au contraire, le résultat d'un travail laborieux, continu, acharné.

IV

Ce n'est pas ici le lieu de traiter à fond ces matières logiques.

Disons donc seulement que l'homme, en s'armant de sa raison, comprend qu'il doit accepter le fait premier, qu'il doit partir d'une chose donnée, n'importe laquelle, puisque sa mission n'est pas de créer les choses, mais de les reconnaître. Il comprend que la chose première est nécessairement l'infini, se divisant de par son être en espace et temps, et qu'ainsi toute existence et toute conscience, se conformant à cette loi, se divisent spon-

tanément en groupes binaires, tels que matière et esprit, sentiment et pensée, affirmation et négation, concrétion et abstraction, etc. Car une unité absolue est incapable de développement; il n'y a que ce qui est divisible qui est progressif. C'est donc aussi absurde de faire sortir le monde de l'esprit, que de le faire sortir de la matière; il faut les deux. S'il était même possible que l'un existât sans l'autre, l'un ne pourrait jamais produire l'autre, car pour engendrer il faut être deux.

L'espace réduit à sa plus simple expression, c'est l'atome; le temps ramené à sa plus simple formule, c'est le mouvement. Il y a donc l'infini des atomes et l'infini des mouvements : le monde n'est que cela. C'est le développement absolu, l'action greffée sur l'action, se doublant, se triplant, se décuplant jusque dans les billions des billions. C'est la multiplication de nombre qui se change en gradation de principe. Le monde, c'est le mouvement continu et progressif des infiniment petits qui, par des associations de plus en plus compliquées et efficaces, transforme la matière en esprit.

Maintenant, par quels moyens palpables s'opère cette transformation, c'est à la science de le rechercher et de le constater. Les mathématiques, la physique, la chimie, la géognosie, la minéralogie, la botanique, l'anatomie, la physiologie, la philosophie ne s'occupent que de cela. Mais comme la science se trouve

devant une transformation gigantesque, mulptiple, infinie, il est évident qu'elle ne peut pas, dans un jour, décomposer, par l'analyse, ce que le monde, cette grande synthèse, a composé par un mouvement formidable pendant une éternité. Aussi l'état actuel de la science ne préjudicie rien du tout contre l'efficacité de la raison humaine. Et il n'y a rien de plus puéril que l'hypothèse du surnaturel qui base son argumentation sur l'insuffisance de la science. Cette insuffisance ne prouve qu'une chose : c'est que la puissance de l'homme est soumise aux conditions du temps et de l'espace comme toute chose et comme le monde lui-même; tandis que la science prouve, de son côté, que rien ne se meut avec autant de liberté et de prestesse dans l'espace et le temps que l'esprit humain.

Du reste, il n'y a rien de supérieur à la raison ; et quelque être que l'on imagine, fût-ce une triple divinité, toujours est-il qu'aucune conscience ne pourra posséder plus que la raison, ni employer plus que la logique, ni produire plus que la vérité. Car les lois logiques ne dérivent pas de l'organisation humaine, mais bien l'organisation humaine des lois logiques, qui sont des lois cosmiques, et par conséquent les mêmes par tout et pour tout le monde. Il est donc complétement inutile de devenir ange, et le chemin de fer vaut mieux que la plus belle paire d'ailes.

L'homme étant organisé pour trouver la loi et reconnaître la vérité, son perfectionnement, comme

toute chose, n'est qu'une question de temps et d'espace — question qui se résout, fait qui se réalise dans l'humanité entière, c'est-à-dire dans la collectivité de toutes les consciences passées, présentes et futures. Qu'on nous montre quelque chose de supérieur à la vérité en conscience, laquelle produit la justice en volonté et la liberté en action, et nous admettrons toutes les transcendences et toutes les ascensions miraculeuses, inventées par toutes les mythologies imaginables; mais jusque-là nous n'en avons que faire. L'homme est capable de vérité; c'est tout ce qu'il lui faut. La vérité c'est sa raison d'être, c'est le but de son existence, c'est la condition de son bonheur. La vérité, cette fleur de la raison, est le produit suprême de la création.

Ainsi la même loi qui sépare l'infini en espace et temps, divise la conscience en foyer de sentiment et foyer de pensée. Il s'en suit que le produit de la conscience, la vérité, se forme de même en double : c'est la vérité du sentiment ou vérité esthétique, et la vérité de la pensée ou vérité dialectique. La première représente la loi active, par la forme causale, plastique, sensible; la seconde représente la loi passive, par la forme efficace, logique, intellectuelle. La vérité esthétique, étant plus près de la réalité, éclate la première, mais ne progresse qu'à mesure qu'elle dégage la vérité dialectique, dont l'assistance lui est nécessaire pour son entier développement. Les deux

formes de vérité se basent donc l'une sur l'autre ; elles s'entr'aident, se compensent et se complètent.

V

Nous avons vu l'atelier où la vérité se forge, regardons maintenant les ouvriers au travail.

En l'homme se produisent la pensée et le sentiment, c'est-à-dire l'idée et l'idéal, aussi naturellement que les cheveux sur la tête et les ongles aux mains. Il n'y a pas plus de mystère et de transcendance dans l'éclosion d'une pensée qui féconde notre conscience, que dans la fabrication du sang qui arrose nos organes. L'homme fait de l'art et de la philosophie sans s'en douter, rien qu'en regardant et en parlant. Vous tous, chers lecteurs, êtes des artistes et des logiciens d'une force prodigieuse; malheureusement vous ne vous doutez pas de vos précieuses aptitudes, et c'est ce qui vous fait le plus grand tort. Mais vous allez vous convaincre de vos talents.

Les sens, ne pouvant pas, comme l'estomac, s'approprier l'objet avec chair et sang, n'en prennent qu'une empreinte. La perception transmet cette empreinte à la conscience, qui la fixe dans la mémoire pour que celle-ci la mette en rapport avec d'autres empreintes déjà fixées. Cette opération forme la base de l'idéal

qui, à son tour, produit l'idée; c'est l'histoire de la pensée et de l'intelligence, car cette première empreinte des sens est déjà une abstraction de la réalité, dont l'idéal et l'idée ne sont que le développement.

L'œil, en regardant l'objet, en reproduit l'image sur la rétine, où la perception la recueille. Or, cette reproduction n'est nullement une copie servile. L'image, déjà par le fait qu'elle n'est pas la réalité, est toujours une traduction ; et même l'instrument du photographe transforme la réalité, en l'embellissant ou enlaidissant selon les circonstances, mais en imprimant à l'image les marques du procédé dont elle est née. On n'a qu'à comparer plusieurs reproductions photographiques d'un même objet, pour constater qu'elles diffèrent toutes entre elles, et qu'aucune par conséquent ne rend la réalité entière et absolue.

Mais si déjà la machine optique altère la réalité, à plus forte raison l'œil, dont la reproduction se complique d'un procédé intellectuel. Aussi l'image de la rétine représente déjà une première épuration de l'objet; et il suffit de se servir d'un microscope pour se convaincre de combien de détails l'œil fait *abstraction* — détails favorables sans doute à l'exactitude de la science, mais contraires à la précision de l'image, comme à la concision du concept.

Et ce n'est pas tout. Le cerveau, en s'emparant de l'image, lui fait subir une deuxième transformation : il n'en prend que les traits principaux, les signes

distinctifs, et il élague encore une foule de détails que la rétine produit bien, mais qui s'effacent devant la perception, dès que celle-ci veut fixer l'impression générale. Vous n'avez qu'à demander à plusieurs artistes la reproduction fidèle du même modèle, et vous verrez, par la différence idéale de leurs copies, combien la perception de l'homme transforme les objets sans le vouloir et sans le savoir.

Mais il y a encore autre chose : la mémoire, en s'appropriant cette image épurée, la travaille à son tour; elle éclaire les parties saillantes qui en constituent le caractère, et met dans l'ombre les parties secondaires qui pourraient troubler la clarté de la compréhension. On voit que la mémoire, aussi bien que l'œil, et quoique sans but esthétique, procède exactement comme l'artiste; elle produit une image idéalisée tout en n'obéissant qu'à sa propre loi. La mémoire, comme la perception, doit fixer les images; pour les fixer il faut les distinguer, et pour les distinguer il faut séparer l'essentiel de l'accidentel. Tout le monde, du reste, sait par expérience combien la mémoire idéalise les objets, car personne n'ignore le désenchantement de retrouver la réalité beaucoup moins séduisante que l'image du souvenir. Par la même raison l'actualité, qui n'a pas encore subi cette transformation épurative, est beaucoup moins favorable aux œuvres d'art que le passé.

Si l'œil prend la plus large part dans cette appro-

priation intellectuelle du monde extérieur, les autres sens y coopèrent selon leur nature, et tout, au fond, se transforme en image. Certainement, les empreintes des autres sens sont plus vagues que celles de l'œil; mais le son même forme dans le cerveau une espèce de figures notales, et les perceptions qui n'arrivent pas à former image, s'attachent à d'autres images déjà formées. Les effets du goût et de l'odorat, par exemple, sont des perceptions d'une nature trop matérielle et trop directe pour produire des images; mais aussi la mémoire les fixe seulement comme des faits adhérents à d'autres souvenirs, sans pouvoir rappeler leur impression à la conscience. Et, sans doute, on a éprouvé ce singulier phénomène que l'odeur, frappant subitement la mémoire par l'odorat, y éveille toute une série d'images. Ce fait s'explique par la raison, que l'odeur s'est attachée à l'image lors d'une perception antérieure. C'est un effet à peu près mécanique. Cela démontre avec évidence la base physiologique de la pensée, qui n'est, au fond, qu'une empreinte cellulaire dans la matière cérébrale.

Ainsi les objets qui entrent, au moyen des sens, dans la conscience, s'y convertissent en image par une loi si générale, que l'homme réduit tout à l'image, même les choses non vues et invisibles; il les habille d'une forme sensuelle, plus ou moins vague, en procédant par analogie. L'idée trop vaste, pour être contenue dans une seule image, se fixe par une série, et une

longue et sérieuse éducation intellectuelle permet seule à l'homme d'élaguer l'image du mouvement dialectique, c'est-à-dire de penser logiquement, au moyen du simple concept.

L'image sensuelle, fixée par la conscience, n'est donc pas autre chose que l'idéal spontané, non encore travaillé par l'intelligence esthétique ; et le vrai artiste, l'inventeur de l'art, c'est l'œil. Car il ne faut pas l'oublier : l'artiste lui-même ne procède pas de la nature, il procède de l'image produite sur sa rétine, puisqu'il ne perçoit qu'elle. Il ne fait que retracer intentionnellement ce que l'œil trace spontanément; il ne fait que continuer le procédé et en développer les conséquences.

VI

L'idéal spontané, cependant, ne sert pas seulement de base à l'idéal artistique ; il a encore une autre mission à remplir : celle de produire l'idée en dégageant le concept de l'image. Nous avons vu comment l'image, en se condensant dans la conscience, s'épure et se transforme en une espèce de symbole, résumant l'objet et par la suite une série d'objets, qu'elle représente. La pensée n'a qu'à continuer ce mouvement et à traduire le symbole en simple signe pour arriver au concept. Les hiéroglyphes sont une démonstration

assez palpable de cette opération. Ce sont des images symbolisées pour figurer des notions. La conscience traduit cette langue dessinée en langue parlée pour arriver du signe sensuel au signe intellectuel, c'est-à-dire au verbe. La langue par la suite oublie entièrement les premières origines de la parole ; le mot qu'elle prononce ne signifie plus l'objet qui a donné naissance au symbole, mais seulement le concept qui s'en est dégagé.

Le verbe n'est donc, au fond, qu'une image parlée ; mais par cette traduction en parole, l'idéal devient idée, et, en transmigrant de l'espace dans le temps, il transforme sa quantité en qualité, sa substance en mouvement, son extension en expansion et devient une abstraction pure. Car, remarquez-le bien : comme vous ne pouvez pas fixer un objet sans produire un idéal, vous ne pouvez pas prononcer un mot sans produire une idée. Et quelle que soit l'aversion, que, sous l'empire du réalisme actuel, les abstractions puissent vous inspirer, il vous faut bien passer par là.

Si vous prononcez, par exemple, le mot : *arbre*, vous vous croyez certainement à cent lieues de toute philosophie. Un arbre vous semble chose bien palpable, bien concrète ; vous en avez vu des milliers, vous marchez dessus, puisque votre chambre en est parquetée — et pourtant votre *arbre* n'existe pas. Il y a bien des chênes, des ormes, des cèdres, mais il n'y a pas d'arbres proprement dits. Le mot arbre est le résumé

logique d'une végétation immense, infinie; et l'abstraction que vous commettez là est si énorme que, pour démontrer toute la réalité qu'elle contient, votre vie n'y suffirait pas, ni la vie de tous vos semblables.

Bon! dites-vous, je fais donc de cette abstraction que j'ai tant de fois persiflée? Eh bien! je dis *cèdre* alors.

Malheureusement, cela ne vous sert à rien, car il y a bien le cèdre du Jardin des Plantes, ou le cèdre du bois de Boulogne, mais il n'y a pas plus de cèdre en soi qu'il n'y a d'arbre.

Comment! répliquez-vous, je ne peux donc pas sortir de cette maudite abstraction? Eh bien! je dis *cèdre de Jussieu,* et j'espère qu'on ne m'accusera plus d'*abstraitisme,* car voilà un nom propre qui n'appartient qu'à un seul spécimen sur la terre.

Mais malgré ce nom propre, vous faites toujours le métier de songe-creux; car le cèdre de Jussieu, cela veut dire : le cèdre qui a été planté en telle année, sur telle place, en telle circonstance; qui a bu bien des gouttelettes d'eau, absorbé bien des globules d'air, distillé bien des molécules de séve; qui a préparé force cellules, force vaisseaux, force fibres; qui a produit tant de feuilles, tant de fleurs, tant de cônes, etc., etc. Des milliers de volumes ne sauraient décrire, dans toute la plénitude de sa réalité, cette vie d'arbre que vous croyez épuiser par un nom propre. Votre cèdre de Jussieu, c'est un billion de faits que vous renfermez dans un son; et vous ne voulez pas que

cela soit de l'abstraction? Tant pis pour vous, il faudra bien que vous restiez philosophe; car chaque mot que vous formulez est une abstraction, chaque période que vous formez est un rapport : c'est que la logique est dans la nature et que votre cerveau n'en est que le miroir.

L'image d'un arbre dans votre œil n'est donc pas une réalité, puisqu'un arbre réel contient une masse de choses que votre perception élague; mais elle est une vérité, parce que toutes les conditions essentielles de l'arbre se réunissent dans l'image. Vous ne perdez rien, vous ne faites que condenser. De même, la notion de l'arbre dans votre mémoire n'est pas une réalité, puisque rien de ce qui existe ne la reproduit exactement; mais elle est une vérité, parce qu'elle contient la substance des millions d'arbres qui existent réellement. Voilà tout le mystère de la thèse et de l'antithèse, de ce mouvement dialectique qui produit l'idée. C'est l'abstrait et le concret qui se posent, se nient et s'unissent dans la synthèse, c'est-à-dire dans le résumé logique d'une série de phénomènes, dans l'idée. L'idée n'est que l'essence commune à un nombre plus ou moins grand de faits réels. Plus ce nombre est grand, plus l'idée devient abstraite, et l'existence de cet absolu est d'autant plus large, qu'il n'existe pas en lui-même, mais dans tout un faisceau de manifestations vitales.

L'homme, c'est l'individu vis-à-vis de l'infini, vou-

lant s'approprier cet infini, qui fait sa joie et son tourment. Mais comme l'habitant ne peut pas emporter la maison et la partie ne peut pas contenir le tout, l'homme ne saurait absorber l'infini. En revanche il est capable de s'en approprier l'image et le concept; et ses organes opèrent tout naturellement cette transformation de la réalité sans bornes en idée et idéal pour faire entrer l'infini dans le vase de l'individualité. La conscience, en produisant l'absolu, possède le monde.

VII

L'homme est penseur et imagier comme il est buveur et mangeur; ses qualités intellectuelles découlent forcément de sa nature. Sa faculté visuelle produit l'idéal spontané comme sa faculté communicative produit l'idée spontanée. Ce n'est ni un don surnaturel ni une infiltration divine, c'est tout bonnement une nécessité de son organisation. Aussi la production de l'idéal ne fait pas la spécialité de l'artiste, cette production appartient au genre humain; ce qui constitue l'artiste, c'est la faculté de transsubstancier cet idéal de l'état subjectif à l'état objectif, c'est-à-dire de faire passer l'image esthétique de l'homme intérieur au monde extérieur en la fixant par des moyens sensibles sans en altérer la vérité. Il y a bien des

personnes qui sont artistes sans pouvoir produire, parce qu'elles sont trop portées au concept et qu'alors à l'imagination qui formule ne se joint pas la main qui forme. L'artiste c'est donc le talent de rendre l'idéal accessible aux sens pour le communiquer à d'autres intelligences.

L'art ne produit son effet que parce que l'idéal se trouve dans toutes les âmes et y engendre le sentiment du beau. Le beau comme concept absolu s'applique à tout ce qui est, il ne disparaît que là où la vie ayant cessé, la décomposition commence. Le beau naturel n'est que l'expression active, causale, palpable de la loi, et il nous charme, parce qu'il nous fait voir la raison des choses, la logique, sous une forme plastique adéquate à notre propre nature. Si l'organisme entre en décomposition, sa forme plastique est détruite pour être remplacée par une autre, et cette transition, qui est la négation de la beauté, agit sur notre sentiment d'une manière répulsive.

Il n'y a donc à vrai dire rien de vivant qui soit absolument laid, et si certains animaux nous répugnent, c'est parce que, l'animalité étant la base de notre propre nature, nous posons, sans nous en rendre compte, l'idéal humain comme terme de comparaison. Une plante ou un minéral ne nous répugnent guère, car il n'y a que les choses similaires qui se repoussent comme elles s'attirent. Ainsi la laideur n'est qu'une valeur de comparaison, comme la beauté elle-même.

Les objets créés ne représentent qu'une échelle de graduation esthétique, selon qu'ils manifestent la loi d'une manière plus ou moins complète; et tout animal, si laid qu'il soit, a été à un moment donné l'orgueil de la création.

De même l'idéal esthétique de l'artiste ne se sépare de l'idéal spontané de l'individu par aucune démarcation constante, il n'y a qu'une gradation. Cependant il ne suffit pas à l'art de reproduire des beautés naturelles quelconques, car alors son œuvre ne serait qu'une histoire naturelle en images; il faut au contraire qu'il représente un idéal élaboré avec intelligence et exprimant la loi d'une manière assez énergique, pour frapper notre conscience. Car l'intention de l'art, c'est de démontrer la perfection de la loi logique par la beauté sensible qu'elle produit. Comme il n'y a que l'idéal en nous qui puisse nous donner le sentiment du beau, il n'y a que l'idéal en dehors de nous, c'est-à-dire l'art, qui puisse, en réagissant sur notre sentiment, nous enseigner la beauté de la nature. C'est la différence entre la beauté de l'art et la beauté de la nature, qui nous amène à distinguer et à comprendre.

La faculté de recomposer extérieurement ce que le sentiment compose intérieurement ne suffit donc pas pour engendrer une véritable œuvre d'art, il faut encore une assez grande puissance idéalisatrice, afin de reproduire, non pas ce que la nature produit dans un

cas isolé, mais ce qu'elle cherche à produire et réalise dans une série de sa création. L'art ne surpasse pas la nature, il ramène seulement les réalités éparpillées à une seule image pour nous faire sentir toute la puissance splendide de la création. En nous montrant la beauté de la loi, il nous la fait apprécier et aimer, il développe notre sentiment et fait l'éducation de notre volonté. C'est la mission morale de l'art.

Entre l'image spontanée et l'image artistique, il y a la même différence qu'entre la pensée spontanée et la pensée scientifique; et comme l'art charme notre sentiment, la science réjouit notre intelligence. La science réduit la pensée à sa valeur réelle, à l'idée, et l'art ramène l'image à sa valeur réelle, à l'idéal. L'art n'est donc pas autre chose que la représentation sensible de l'idée, l'expression palpable de la vérité. Car le travail de l'art comme de la science a, pour dernier but, la recherche et la révélation de la vérité.

Or, la vérité, c'est l'essence des choses dégagée de leur apparence; c'est le fond opposé à la superficie. Pour la trouver, il faut laisser ce qui est accidentel et passager pour prendre ce qui est normal et constant. Un fait isolé peut être avéré, sans qu'il soit pour cela une vérité : détaché de tout rapport avec d'autres faits, arraché de sa série, qui seule peut démontrer sa valeur intrinsèque, il est à peu près nul pour la science. Pour arriver à la vérité, le penseur prend donc une série de faits, les résume et en tire la résultante. L'artiste fait

de même ; s'il prenait un être au hasard, pour copier son apparence, il resterait au-dessous de sa mission ; il doit continuer l'action intellectuelle du sentiment, pour agrandir l'idéal, c'est-à-dire la vérité, en y introduisant le plus de réalité possible. Plus un type est idéal, sans manquer de vie, plus il est réel en même temps, car au lieu de représenter l'essence d'un seul individu, il représente l'essence de tout un groupe. Comme le fait brut n'est pas la vérité logique, la réalité brutale n'est pas la vérité esthétique.

Et, en effet, le premier qui a dessiné le corps humain a cherché à s'en rendre compte tout comme le premier qui l'a disséqué. L'art n'est que la contre-partie de la science ; c'est le sentiment qui construit la vérité par la synthèse esthétique, comme la pensée la démontre par l'analyse scientifique. La science ne connaît que le cadavre : les phénomènes de la vie ont cessé quand l'anatomiste s'empare de son sujet ; c'est l'art qui fait comprendre la créature vivante, c'est lui qui fixe les phénomènes travaillés par des transformations continuelles, dont il saisit les traces imperceptibles, disparaissant et reparaissant tour à tour, et refractaires à la reproduction matérielle la plus exacte. Ce sont donc ces phénomènes que l'art doit résumer, et dont la résultante est la vérité esthétique ou l'idéal artistique. L'idéal n'est pas autre chose, c'est la réalité rendue vraie, c'est la vérité rendue sensible, c'est l'idée rendue image.

L'art est d'abord indispensable à la production de la vérité parce qu'il dégage l'idée; il est ensuite indispensable à la formation de la vérité, parce qu'il la complète en la révélant au sentiment, tandis que la science ne peut la rendre accessible qu'à la pensée. Si la science fait la biographie de la vérité, l'art en fait le portrait. Voilà la place qu'il doit revendiquer dans l'atelier de l'esprit humain.

L'image est donc l'appropriation sensuelle de l'objet.

L'idéal est la condensation intellectuelle de l'image.

L'art est la reproduction sensible de l'idéal.

C'est la transmigration de l'objet, passant par les sens, se résumant dans la conscience, pour renaître dans la réalité sous une forme supérieure, qui révèle son essence. C'est la première ébauche de la vérité encore entachée de sensualité; c'est la première étape de la pensée, encore renfermée dans le sentiment.

DEUXIÈME ÉTUDE.

QUEL EST LE ROLE DE L'ART DANS L'HISTOIRE?

VIII

Nous avons vu comment l'art s'empare de l'idéal spontané produit par les sens, pour le transformer en image palpable de la vérité et pour faire ainsi l'éducation du sentiment. Mais l'art n'arrive pas d'un bond à cette hauteur. Il commence d'abord à reproduire l'image sensuelle et même d'une façon assez incomplète. Aussi ne travaille-t-il pas encore pour son propre compte; car de même que, dans le développement de la conscience, l'idéal sert en premier lieu à dégager le concept, ainsi l'art dans l'évolution de la société aide d'abord à élaborer la pensée humaine. Il n'en est pas

encore à chercher la vérité esthétique, il ne produit que des symboles pour servir de tuteur aux jeunes idées qui ne peuvent pas se tenir debout.

Car afin que les deux forces, qui se confondent dans l'instinct, qui se séparent, se reconnaissent, et s'unissent de nouveau dans le libre arbitre — afin que le sentiment et la pensée puissent opérer leur union, et arriver à la hauteur de leur mission, il faut que la scission s'accomplisse tout entière. Il faut que l'une distingue parfaitement l'autre, lui enseigne son emploi et délimite, en se déterminant elle-même, le domaine de son alliée. Il n'y a que les puissances séparées qui puissent s'unir, et l'union qui manque de conscience n'est qu'une promiscuité. Une séparation complète est donc nécessaire pour que l'acte commun, produit spontanément, soit reproduit sciemment et devienne un acte véritablement intellectuel. La vérité ne peut surgir qu'en tant qu'elle opère sa séparation en vérité de sentiment et vérité de pensée, c'est-à-dire en idéal et idée; et tous les travaux des siècles passés n'ont servi, en dernière analyse, qu'à produire cette séparation.

L'histoire de l'humanité n'est au fond que l'histoire de la vérité. Les luttes de races, les guerres de dynasties, les batailles des conquérants, les glorioles des empires — vanités que tout cela! une poignée de poussière! Ce qui reste, ce sont les actions qui ont profité à l'esprit, ce sont les efforts qui ont augmenté

la vérité. A travers le sang et le feu, et les montagnes de cadavres qu'elle accumule, l'humanité, encore impuissante à penser, ne convoite que la vérité. C'est la vérité que l'homme primitif cherche dans ces tueries, pareil à l'enfant qui casse ses poupées pour voir ce qu'il y a dedans. Aussi la vérité fait-elle d'une victime un héros, tandis que la gloire n'en fait qu'un gladiateur.

Quand nous aurons appris à envisager et à écrire l'histoire de ce point de vue, alors nous aurons des historiens dignes de ce nom. Jusqu'à présent nous n'avons que des chroniqueurs habiles et des avocats de tendances. Avant d'écrire l'histoire d'un peuple il faut poser la question : Dans quel état la vérité lui fut-elle transmise, et en quoi a-t-il contribué à la faire progresser et valoir ? La réponse à cette question est le bilan de ce peuple. L'histoire des princes et des cours offre sans doute des faits nombreux d'un intérêt psychologique, mais ce n'est que la draperie de l'histoire. Tous ces détails se rapprochent du domaine du romancier et ne sont en dernière analyse que des contes de grand'mère. Que les princes aient gagné ou perdu leurs batailles, peu importe ! il n'y a que les victoires de la vérité qui comptent dans la république de l'humanité.

Il ne s'agit pas seulement de la vérité philosophique, quoiqu'elle soit la condition fondamentale de toute action civilisatrice ; il s'agit de la vérité dans

toutes ses manifestations, comme développement de la puissance humanitaire dans l'art, dans la science et dans la société.

Malheureusement ce développement suprême de la virtualité humaine n'est pas chose facile; il y a là toute une réorganisation de la conscience. Cette transformation intellectuelle, s'effectuant dans l'histoire et progressant de l'instinct au libre arbitre, est tout aussi laborieuse que la transformation organique, s'opérant dans la création et progressant de l'ichtyosaure au mammifère bipède. Aussi, vis-à-vis du libre penseur, l'homme esclave de l'instinct n'est qu'un animal spirituel; c'est l'ichtyosaure de l'intelligence.

Les *imagiers* primitifs sont donc plutôt des philosophes que des artistes; ce qu'ils cherchent dans l'idéal ce n'est pas la beauté morale, c'est l'idée qu'il contient. Au lieu de faire rentrer le concept dans l'image, ils le font sortir à la surface et ils agissent ainsi par nécessité et dans l'intérêt de l'art comme de la civilisation entière. Car, aussi longtemps que la pensée ne s'est pas dégagée de l'image et émancipée de l'idéal, elle ne peut pas agir librement, ni dans la science ni dans l'art; et l'œuvre artistique reste une production hybride qui n'arrive pas à une beauté franche, comme l'idée qui s'y rattache encore n'arrive pas à une notion complète. Seulement quand l'artiste a appris à penser, sa volonté peut dominer l'image sans l'élaguer.

Le sentiment alors, pénétré par la pensée, agrandit et élargit l'idéal pour en faire une véritable image de l'idée.

IX

Rien de plus curieux que les procédés intellectuels des peuples primitifs. Ils conçoivent au moyen de l'image, ils imaginent au moyen du concept; ils font de l'absolu un symbole, du symbole un axiome, de l'axiome un idéal, de l'idéal une institution, de l'institution une divinité — tout cela roule pêle-mêle dans la conscience de l'individu comme dans l'organisation de la société. Ils sentent bien une différence entre la perception sensuelle et la perception intellectuelle; mais ils les confondent continuellement. Si leur pensée est troublée par l'image, leurs images sont dénaturées par la pensée. Aussi l'art, la science et l'État vivant dans une promiscuité chaotique, appelée religieuse, ne produisent que des sphynx et des spectres, des énigmes et des oracles.

Et c'est facile à comprendre. Les pensées de l'homme sont des distinctions qu'il a rapportées de la réalité dans sa conscience. Or, comme tout objet — une maison, par exemple, — n'entre pas en réalité dans le cerveau, mais seulement sous la forme du concept, qui est en même temps la forme des distinctions les plus

abstraites : il s'en suit que toutes les idées sont d'abord également réelles ou également fictives pour la conscience novice, car le concept de la réalité la plus palpable ne se fixe pas autrement dans le cerveau et n'y prend pas plus de place que le concept de la notion la plus abstraite. La conscience naïve donc, tout en distinguant les objets dans le monde, ne distingue pas encore nettement les concepts dans le cerveau, prend tout pour réalité ou tout pour fiction et se sent ballottée entre une foi aveugle et un scepticisme absolu. Pour l'homme incapable de penser, le concept de l'âme, par exemple, a tout autant de réalité que le concept de maison, bien que l'un ne représente qu'une hypothèse de l'intellect et l'autre un fait du monde palpable. Il parle tranquillement de matière et d'esprit, sans réfléchir que ces deux choses n'existent pas plus en soi que l'Isis et l'Osiris ; que ce sont deux concepts fondamentaux qui distinguent deux séries de phénomènes et qui ont certainement une existence réelle, mais seulement dans ces phénomènes et non pas en dehors d'eux. Il n'y a pas plus d'esprit sans matière qu'il n'y a de matière sans esprit ; ce ne sont que deux propriétés d'une même chose, distinguées et nommées par la raison humaine, mais qui n'ont pas d'existence distincte en dehors de la raison. Cette distinction est certainement aussi légitime, qu'elle est logique et nécessaire ; car il faut distinguer et définir les choses pour les analyser ; mais aussi ne faut-il jamais oublier

qu'il s'agit d'une distinction logique et non pas d'une séparation effective.

Sans doute, il faut toute une série de nouveaux actes distinctifs pour coordonner tous ces concepts et leur assigner leur valeur relative; et c'est pour cela que l'homme, qui n'est pas encore arrivé à débrouiller cet écheveau dialectique, se trompe continuellement et prend des abstractions pour des réalités et des réalités pour des abstractions. Et comment pourrait-il en être autrement, puisque, au lieu d'apprendre à l'homme à penser, en le poussant vers le libre arbitre, on le retient dans l'image religieuse, c'est-à-dire dans l'instinct. Cette malheureuse erreur de prendre une dualité de dialectique pour une dualité de fait, et de retraduire en réalité les abstractions les plus spéculatives, a conduit l'homme dans un cercle vicieux et a coûté plus de sang à l'humanité que les ambitions et les passions les plus effrénées, car comme il n'y a qu'un bien réel dans le monde, la vérité, il n'y a qu'un mal réel, et c'est l'erreur.

Le *Cogito ergo sum*, de Descartes, est le péché originel de notre philosophie qui a frappé d'impuissance les idées modernes. En partant de la pensée, pour retourner à la réalité, au lieu de partir du fait pour progresser à l'abstraction, on a pris l'effet pour la cause et faussé toutes les notions. Il faut dire : *Sum ergo cogito*, en démontrant que l'existence se développe par la loi universelle jusqu'à la pensée. Aussi longtemps que

nos notions ne seront pas complétement purgées du spiritualisme cartésien, nous marcherons dans les ténèbres. Tout système qui commence par un abstrait au lieu d'un concret, aboutit nécessairement au mysticisme. Car quoi que l'on invente, il faudra toujours faire sortir le palpable de la pensée par un tour de gobelet de prestidigitateur. Si l'on commence par une hypothèse, on finit par un miracle, et c'est la pire des explications, c'est ce qu'il y a de plus foncièrement antiphilosophique. Tandis qu'en partant de la réalité, la pensée se développe d'elle-même, comme une fleur sur sa tige.

X

Les soi-disant spiritualistes sont absolument incapables de trouver la vérité et plus ils pensent logiquement plus ils sont poussés vers l'erreur, et c'est tout simple. Si le mouvement dialectique part de la réalité pour arriver au concept, la raison établit facilement ses rapports entre les idées pures sans l'aide de l'idéal, parce que la pensée, tout en se détachant de la sensation, reste rattachée, pour ainsi dire, par son cordon ombilical, à l'image mère dont elle n'est que l'essence. Le concept ne perdant pas son origine palpable, ne perd pas sa signification et sa valeur. En partant, au contraire, de la notion abstraite, la pensée n'a plus

une réalité parfaitement connue pour base, mais une formule morte, apportée par une autre intelligence dans notre cerveau, et qui n'y peut pas germer et revivre, parce qu'on lui a coupé les racines, en la séparant de son image. Alors l'idée, suspendue dans le vide, cherche nécessairement un point d'appui au moyen de l'imagination; le mouvement dialectique, quoi qu'on fasse, marche du concept à l'image, et au lieu de s'élucider, la pensée s'embrouille.

Pour cette raison, dans les sociétés latines et catholiques surtout, un vrai penseur est plus rare que le merle blanc. Ces intelligences incomplètes, justement parce que leur pensée théologique renie le monde palpable, restent dans la dépendance des sens et ne peuvent concevoir la vérité d'une notion que sous la condition qu'elle fasse image. Ils personnifient donc les abstractions, et en habillant l'absolu d'une réalité de fantaisie, ils s'imaginent donner à l'idée une existence virtuelle et, par une inversion assez drôlatique, ils appellent ce procédé tout sensuel, du spiritualisme. Mais en vérité, ils ne sont que de pitoyables matérialistes; car au lieu de spiritualiser la matière, comme ils prétendent le faire, ils matérialisent l'esprit et le nient sans le savoir. Incapables de loger une idée pure dans leur intellect efféminé, ils ne comprennent pas que l'idée, pour exister virtuellement, n'a nullement besoin d'une réalité individuelle et restreinte, mais qu'elle réside au contraire dans toute

une série de réalités. L'idée n'est pas l'âme d'un corps, c'est l'âme d'un nombre illimité de corps, qui, pénétrés de sa vie idéale, lui rendent une réalité infinie. Ces naïfs feraient de la gravitation, de la lumière, du son, des êtres personnels, qu'ils n'en seraient pas plus absurdes ; car il implique contradiction absolue qu'une existence soit efficace partout, et soit en même temps circonscrite, c'est-à-dire localisée.

En France, les penseurs, à peu d'exceptions près, sont spiritualistes ; aussi on ne s'y fait pas faute de tomber à qui mieux mieux sur l'importation d'outre-Rhin d'une philosophie à idées pures. Cette pensée blanche, absorbant toutes les couleurs, ne laisse pas aux spiritualistes la moindre place pour le plus petit mysticisme. Cette maudite philosophie abstraite leur défend de formuler un rapport logique à l'aide de l'imagination, et les empêche de placer leur petite fantaisie qui pourtant ferait si bien. Eh ! ne faut-il pas un peu de mystère à tout sacerdoce ?

Les uns disent donc que cette philosophie rabaisse l'homme en lui retranchant tout avoir surnaturel ; les autres avancent qu'elle exalte l'homme en le posant sur sa propre force, et qu'elle en fait un petit Dieu. Ces contradictions s'annulent et dispensent ainsi d'une réfutation sérieuse la philosophie exacte qui soutient, comme de droit, que toute cette transcendance pseudo-religieuse n'est bonne qu'à embrouiller les cartes et que toutes ces hypothèses mythologiques peuvent aller

se débattre dans la théologie qui vit de grâce, mais n'ont rien à faire dans la science, qui vit de raison.

Le spiritualisme, du reste, ne rendra que de mauvais services à la France, déjà trop spiritualisée, ou plutôt matérialisée, par son catholicisme. Il ne produira que des malheureux comme Jouffroy, âme sincère qui mourut à la tâche; des causeurs aimables comme M. Cousin qui, en fait de philosophie, n'est jamais sorti du lieu-commun; des bonnes femmes, comme M. Jules Simon qui devise du Bon-Dieu, comme s'il l'avait connu; et des beau-parleurs comme M. Caro et consorts qui déblatèrent contre la philosophie hegelienne sans en entendre le premier mot. Tous ces messieurs n'apprendront jamais à leur nation à se comprendre elle-même ni à voir clair dans les luttes de son génie; car les malheurs de la société en général et de la France en particulier ne proviennent que de la maladie intellectuelle appelée spiritualisme.

XI

Si les masses ne sont pas encore parvenues à séparer entièrement leur imagination de leur réflexion, il n'est pas étonnant que les peuples primitifs confondissent ces deux choses absolument. L'instinct qui agissait comme force une et indivise ne pouvait pas établir des

disciplines distinctes, et toutes les fonctions intellectuelles vivaient dans une promiscuité générale dite religion.

Il est donc vrai que toute civilisation sort d'une religion comme toute vie sort d'un œuf; mais aussi faut-il que l'œuf se casse quand l'être grandit. Avez-vous déjà vu de ces poussins qui, sortis de leur coquille, en traînent encore une partie derrière eux? Voilà l'image fidèle du développement de l'humanité.

Mais si le commencement de toute vie sociale porte un cachet religieux et si particulièrement l'art primitif est revêtu d'un voile sacerdotal, il ne s'en suit nullement que la religion soit la créatrice de la civilisation et de l'art. La religion n'est qu'un composé et, comme tel, elle est elle-même le produit des fonctions qu'elle réunit en faisceau et qui se détachent en se développant. Si la religion prétend produire l'art, c'est comme si l'air atmosphérique prétendait produire l'oxigène, parce qu'il le contient; tandis qu'au contraire l'oxigène donne naissance à l'air atmosphérique en formant une de ses bases.

La religion n'est pas une fonction de l'âme humaine, car elle n'a pas d'organe spécial dans la conscience comme le sentiment et la pensée; elle n'est que la résultante de ces deux puissances avant leur séparation. Aussitôt que la séparation entre l'idéal et l'idée est complète, la religion disparaît et le libre arbitre prend sa place. La religion n'est donc que la civilisa-

tion de l'instinct, comme la raison est la civilisation du libre arbitre. Elle a la mission de servir de transition à l'esprit dans son mouvement qui part de la nécessité pour arriver à la liberté ; elle est la nourrice, l'éducatrice de l'enfance humaine, et, comme telle, digne de vénération. Mais si elle oublie qu'elle n'est que le moyen de la culture, et non pas le but, que le but, bien au contraire, est la liberté par la raison, c'est-à-dire la négation du principe religieux — de ce moment elle devient d'amie l'ennemie du genre humain, et retient l'homme dans l'instinct, la barbarie, au lieu de le pousser vers le libre arbitre, la civilisation.

La religion peut donc être aussi salutaire qu'elle peut devenir néfaste ; elle a produit les plus hautes vertus comme elle a engendré les crimes les plus atroces, et il est évident pour toute intelligence qui ne s'aveugle pas de propos délibéré, que la religion n'est ni bonne ni mauvaise en elle-même, mais qu'elle peut devenir l'un ou l'autre, comme toute force sociale, selon qu'elle est bien ou mal dirigée. Il est par conséquent aussi absurde de protéger que de poursuivre la religion pour elle-même, car elle est une forme transitoire de la civilisation, qui se produit nécessairement, mais qui se transforme tout aussi nécessairement. C'est un attentat contre la liberté d'instituer le culte de la raison pour des consciences dont la pensée est encore dominée par l'imagination religieuse ; c'est un crime de lèse-humanité de refouler dans le dogme

les intelligences qui sont arrivées au libre arbitre et pour lesquelles les articles de foi ne peuvent plus exister. Il serait temps, ce semble, de comprendre cette vérité, de clore l'affreux moyen âge et de proclamer que la société ne connaît qu'une religion, la justice, et que, pour l'État, le citoyen le plus juste est l'homme le plus religieux.

La religion est donc un produit composé, résultant de toutes les fonctions au moyen desquelles l'esprit s'affirme et se révèle. C'est l'art, la science, la justice réunie dans une forme incomplète encore, mais adaptée aux besoins de l'homme primitif qui commence son travail intellectuel, son éducation. La spéculation philosophique y entre pour créer la théologie; la poésie pour élaborer l'histoire sainte; l'architecture pour bâtir le temple; la sculpture, la peinture pour former l'image de la divinité; la justice pour formuler les commandements moraux; et la musique elle-même pour prêter sa voix puissante aux exercices du culte. L'homme trouve donc dans sa religion tous les éléments nécessaires à son aspiration innée vers un but plus universel et plus élevé que les satisfactions de sa vie animale, vers un but qui lui permette d'élargir son existence à l'infini.

Mais à mesure que l'homme se développe, les différents éléments dont sa religion se compose se développent de même, et le jour arrive où le cadre se trouve trop restreint pour les contenir. Alors ils

cherchent à briser leur lien commun pour continuer leur développement dont la condition absolue est justement la séparation.

Mais comme toutes les consciences n'arrivent pas en même temps à la maturité, la scission devient inévitable; et comme les représentants de la religion, les prêtres, ne sont que des hommes, le sacerdoce met l'intérêt de caste au-dessus de l'idée qu'il cultive, et la scission se fait lutte.

XII

L'histoire de toutes les institutions gouvernementales est la même : elles finissent toujours, poussées par l'instinct de conservation, à prendre le contre-pied de leur mission; car leur mission consiste à se faire de plus en plus superflues.

Le gouvernement, par exemple, au lieu de développer, suivant sa mission, l'initiative des citoyens et de les rendre capables de se gouverner eux-mêmes, tend, au contraire, à éteindre par une centralisation croissante la force virtuelle de l'individu afin de se rendre de plus en plus nécessaire. La justice, au lieu de développer la notion du juste par des principes simples et clairs et de faire de chaque homme un juge, tisse un réseau inextricable de lois contradictoires,

dans lequel le sentiment de justice s'étrangle et dépérit tellement que les hommes ne peuvent plus vider le moindre différend sans avoir recours aux tribunaux. Et l'Église enfin, au lieu de faire comprendre à l'ignorance que ses mythes et ses dogmes ne sont que des symboles et des similitudes qui donnent une apparence sensible à la vérité et servent à développer la raison de l'homme primitif, retient la conscience dans une atmosphère malsaine de mysticisme. Au lieu de faire de l'homme un bon citoyen, un digne membre de l'humanité, elle l'arrache du monde, l'isole, le rend misérable sur cette terre et le gratifie de bons pour la lune et les étoiles, comme si elle y avait des correspondants escomptant sa signature. Remplaçant la virtualité humaine par le péché originel, la conscience par la grâce, le libre arbitre par l'instinct religieux, la justice par la charité, et la loi par la providence, elle dénature l'humanité dans son essence, et en ferait volontiers une multitude de mendiants, comme elle a fait de sa métropole, de la Ville éternelle, la capitale de la mendicité. Au lieu de se contenter de la place honorable que la société lui réserve, au lieu d'être l'art, la science, la consolation suprême du pauvre déshérité dont l'esprit encore inculte se refuse aux jouissances purement intellectuelles et morales, elle ne parle qu'oppression, elle ne rêve que domination et en se posant en ennemie absolue de tout progrès, elle force la civilisation de lui déclarer la guerre à son tour.

Le libre penseur, pourtant, qui ne verrait dans ce stratagème ecclésiastique qu'un calcul aussi méchant qu'intéressé, aurait tort. Comme toute puissance qui a sa raison d'être et qui, par la force de sa mission, s'est conquis une large place dans la réalité de la vie, l'Église se défend du moment que le pouvoir menace de lui échapper; et si les esprits égoïstes du sacerdoce sont poussés à la défense par l'ambition mondaine, les âmes honnêtes le sont par la conscience de leur devoir. Sans doute l'esprit dominateur des grands dignitaires y est pour beaucoup, mais l'ignorance du bas clergé y est pour bien davantage; et s'il y a des prêtres hypocrites, regardant la religion comme leur vache à traire, des cœurs simples, croyant l'humanité perdue sans le dogme, se trouvent aussi dans les sacristies comme partout ailleurs.

Et comment voulez-vous qu'un pauvre prêtre trouve la vérité, puisque vous, hommes du monde et de l'éducation, tout voltairiens que vous prétendez être, ne pouvez pas venir à bout de vos croyances religieuses. Vous voyez bien que Gallilée a raison et que l'Église a tort, mais vous ne comprenez pas qu'en séparant l'art, la science et la justice de la religion, il ne reste absolument rien de cette dernière. Vous caressez donc toujours un certain instinct religieux que vous ne savez ni expliquer ni classer ni employer et qui ne sert tout juste qu'à embrouiller toutes vos notions. Vous n'avez ni le sentiment assez robuste pour croire, ni

l'intelligence assez ferme pour raisonner; vous n'êtes que des femmelettes, des êtres amphibologiques bons à rien, si ce n'est à devenir le fumier d'une génération nouvelle. Comment voulez-vous qu'il n'y ait pas lutte entre l'Église et la civilisation, puisqu'il y a lutte dans votre propre cœur entre l'instinct religieux et le libre arbitre; la première n'est que la conséquence de la seconde. Mais dans votre aveuglement bourgeois vous combattez le prêtre à outrance et défendez la religion quand même, au lieu d'être tolérant envers le prêtre, dont l'existence n'est que le fruit de votre ignorance, et d'attaquer les principes antirationnels et antihumanitaires de la religion, cause de tout le mal.

L'Église se défend donc et du moment que l'art, la science et la justice se séparent d'elle, elle les regarde d'un mauvais œil, comme un seigneur regarderait ses serfs affranchis. Elle proscrit l'art mondain, elle condamne la morale sociale et elle ne peut pas trouver assez de fer et de feu pour exterminer la science, cette ennemie acharnée à laquelle elle a juré une haine éternelle. Mais à mesure que le mouvement intellectuel se retire d'elle, l'Église qui a commencé à vieillir, continue à se momifier. La pensée se pétrifie en dogme, le sentiment tourne en superstition, la justice devient sacrement, la poésie se fait mythologie et l'art dégénère en idolâtrie. Alors l'Église perd peu à peu le sens moral et il lui faut une secousse comme la Réforme pour la rendre capable de continuer son œuvre d'éducation.

L'art dans ses commencements se confond donc avec la religion, dont il est la véritable base; car ce qui constitue l'âme de la religion, ce qui fait qu'elle dure encore à côté de la science et de l'art même, c'est l'aspiration esthétique, le principe artistique, en un mot, c'est l'élément idéal qu'elle contient. La religion n'est au fond qu'un art encore embrouillé de science et de justice; c'est l'art symbolique et difforme portant le verbe dans ses entrailles. Le verbe n'est que le symbole plastique transformé en symbole phonétique; c'est l'idéal émigré de l'espace dans le temps pour élaguer tout détail contraire à l'abstraction. La pensée est sortie de l'image, l'idée est sortie de l'idéal, la philosophie est sortie de l'art.

XIII

Du moment que l'on connaît la base phénoménale du développement humain, on comprend que tous les arts et tous les cultes primitifs ont commencé nécessairement par former et par adorer des idoles; et ces images étranges, si absurdes qu'elle paraissent au premier abord, deviennent parfaitement compréhensibles. Du reste, le paysan catholique qui adore l'image d'un saint dans l'espoir d'un miracle n'est pas plus philosophe que l'Égyptien qui adorait un taureau,

comme symbole de la force. L'Égyption même est plus logique dans son culte, car un symbole se rapproche d'autant plus de l'absolu, qu'il s'éloigne davantage de l'idéal esthétique ou idéal humain. L'Église catholique l'a compris elle-même, en acceptant la colombe pour symbole du Saint-Esprit. Dans quelque mille ans d'ici, quand les archéologues de l'avenir fouilleront les ruines de nos églises, ils diront sans doute que les chrétiens ont adoré des oiseaux.

Rien ne peint mieux la superstition naïve des intelligences naissantes que les habitudes religieuses des anciens Hindous. A côté de la Trinité divine, ils avaient créé un essaim de dieux secondaires. Ces *dii minorum gentium*, ils les traitaient assez cavalièrement en disant : « Tu sais bien, un tel, que tu n'es qu'un dieu de ma façon, et que je puis te destituer comme je t'ai institué. Eh bien ! si tu n'es pas gentil, et si tu ne fais pas ce qu'on te demande, on te donnera ton congé et on te mettra à la porte. » Cet Indien s'aperçoit bien que son dieu n'est qu'une conception de son propre cerveau, mais lui ayant donné une personnalité au moyen d'un idéal palpable, il confond aussitôt ce mirage intellectuel de son entendement avec l'image matérielle de sa rétine, et il attribue à ce dieu de sa façon une existence et une puissance réelles. Cependant, il n'a qu'à casser l'idole : l'image détruite, le dieu rentre dans le néant du concept pur. L'adoration des images chez les modernes produit

des naïvetés analogues, et même les Grecs, le peuple le plus philosophe de l'antiquité, finissent par se demander si leur Olympe est peuplé des créations homériques ou des visions sacerdotales, et s'ils doivent prendre leurs dieux pour des métaphores poétiques, pour des concepts philosophiques, ou pour des êtres sensibles. Tout cela s'entremêle, et Socrate trouvant enfin toute cette gent olympienne par trop sans gêne, pour des êtres aussi haut placés, est empoisonné comme blasphémateur, parce que son intellect s'est affranchi de l'image. Nos bons chrétiens, tout en approuvant et plaignant ce païen mécréant, ne se font pas faute d'empoisonner au moins moralement leurs Socrate contemporains, qui, à leur tour, se sont affranchis de l'image.

Il n'y a que la religion hébraïque, qui fasse une exception très-intéressante en défendant toute représentation plastique de son dieu. Cela prouve une grande aptitude philosophique chez cette race. D'un autre côté, il ne faut pas oublier que la vie nomade n'était guère favorable au développement des arts plastiques, et que les juifs les remplaçaient par la poésie. Et en vérité, si l'image plastique n'était pas permise on s'abandonnait volontiers à l'image poétique. Le Dieu de la bible va et vient, apparaît et disparaît, parle et commande, prend le ciel pour sa chaise et la terre pour son tabouret. Entre le Jehova de Moïse et le Jupiter de Phidias, il n'y a que la

différence de la poésie à la sculpture; mais l'un est une image comme l'autre.

Ce n'est donc qu'à mesure que le concept s'est dégagé de l'image et la pensée philosophique de la croyance religieuse, que l'art a pu développer l'idéal dans sa vérité esthétique. Cherchant naïvement la grandeur dans l'étendue, l'art commence par l'architecture, dont l'idéal est la matière comme manifestation sensible de l'espace. C'est la représentation artistique du règne minéral, et les éléments végétaux et animaux y entrent peu à peu comme ornement. Alors l'image proprement dite, l'imitation de la créature, commence à se dessiner. L'esprit qui se place, pour la première fois, en face de la nature avec un regard scrutateur, recule comme épouvanté devant cette puissance mystérieuse, qui travaille et transforme sans cesse, dont les effets sont si visibles et les causes si insaisissables. Vénération, amour, surprise, crainte, curiosité et plaisir enfantin devant cette masse de jouets divers, tout cela se mêle dans la conscience émerveillée de l'homme primitif, et forme ces monstres fantastiques qui nous étonnent, comme ils sont eux-mêmes le produit de l'étonnement.

XIV

A mesure que l'esprit s'empare de la nature, il cherche aussi à la comprendre, et l'art développe ce

caractère symbolique, qui a trouvé en Égypte sa plus haute expression. Mais ces divinités typiques, surmontées le plus souvent de têtes d'animaux, ne trahissent pas encore l'enthousiasme artistique, que le sentiment du beau doit provoquer plus tard. Quoique l'intelligence de la forme commence à se montrer, ces figures restent d'une sobriété géométrique, qui s'adresse bien plus à l'entendement qu'aux sens. Ce n'est que dans la représentation des animaux que le mouvement de la vie organique se dessine avec plus de liberté.

Sous ce point de vue l'art égyptien est extrêmement curieux, car il montre clairement combien le sentiment est d'abord impuissant à se développer, s'il n'a pas dégagé la pensée. Aussi, malgré les efforts surhumains des Égyptiens, attestés par les monuments gigantesques, œuvres de générations entières, qui sont venus jusqu'à nous, leur art n'a pu sortir du formalisme symbolique, et n'a pu trouver son entier développement qu'en Grèce où, pour la première fois, la pensée humaine s'est séparée nettement de l'image. C'est à l'art que la Grèce doit sa philosophie, c'est à sa philosophie qu'elle doit son art; l'un était impossible sans l'autre. Les idées, naturellement, durent rester incomplètes, mais la conscience y posa nettement le principe philosophique, en élaguant le symbole pour chercher la vérité au moyen du mouvement dialectique. La religion apparaît donc en Grèce, pour la première fois, sous sa forme véritable, montrant qu'elle

n'est pas autre chose, au fond, que l'art; ou, si l'on veut, l'art n'est, en dernière analyse, que la religion, c'est-à-dire l'idéal, vers lequel toute âme aspire. Aussi, la Grèce est-elle restée la mère adorée de toute intelligence saine et élevée, et restera-t-elle la base indestructible de la civilisation humaine.

La mythologie hellénique, dont Homère fut le prophète et Phidias le grand-prêtre, ne s'appuyait ni sur des dogmes, ni sur des concepts; ce n'était que la réalité idéalisée par l'imagination spontanée et naïve d'une première civilisation. Une bible comme l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne peut produire que le sentiment du beau.

Mais ce gracieux printemps de l'humanité devait porter des fruits, et il fallait les orages féconds et les chaleurs énergiques de l'été pour mûrir la moisson. Après sa séparation d'avec l'idée, l'idéal avait fourni sa première création; mais il restait à labourer et à ensemencer dans l'esprit humain bien des profondeurs que la vérité poétique de la mythologie grecque n'avait pu atteindre. La séparation ne suffit pas; fallait la lutte prolongée, acharnée entre le sentiment et la pensée pour développer toutes les puissances de l'âme humaine. Il fallait d'abord un organisme social supérieur, capable d'extension, pour réaliser la culture non pas d'un peuple, mais de l'humanité entière. Alors Rome arrive pour transformer la société patriarcale en société politique; mais voulant absorber l'huma-

nité dans un seul état, elle ne peut pas réaliser la pondération des forces sociales, et finit par se détendre et crever semblable à un estomac qui a englouti plus qu'il ne peut digérer. L'ancien monde épuisé, les barbares s'emparent de la civilisation pour lui infuser une séve nouvelle.

La loi opère dans l'histoire exactement comme dans la création. La terre produit d'abord des plantes colossales et des animaux gigantesques; peu lui importe la valeur intrinsèque de sa création, ce qu'il lui faut avant tout, c'est une puissante production de matière organique. Aussitôt que la substance supérieure abonde, elle écrase par des révolutions formidables ces masses de cellules pour en former des êtres de plus en plus complets. Mais à mesure que la création marche et que les forces groupées entrent en des rapports plus continus et plus réguliers, la progression perd de sa véhémence et s'accomplit par des substitutions successives, par des transformations microcosmiques. Ce qui était avant tout une question d'espace devient de plus en plus une question de temps.

Dans l'histoire, le même phénomène. Comme la création établit des foyers de substance organique, l'histoire établit des foyers de substance intellectuelle. Ensuite elle écrase ces foyers par des guerres, par des conquêtes, par de véritables déluges de populations, et parvient à répandre et à développer ainsi les germes

de la raison. Mais à mesure que la civilisation s'étend, que la pondération se fait entre les différents groupes et leurs fonctions, la progression perd son caractère véhément, l'échange se met à la place de la guerre, la raison triomphe de l'instinct, et la fatalité se transforme en liberté.

Des savants instruits parlent encore des cataclysmes futurs, comme des historiens intelligents rêvent de nouvelles invasions de barbares. De telles idées sont complétement erronées et prouvent seulement combien peu la loi du progrès est comprise jusqu'à présent. Depuis que les forces de notre système cosmique et tellurique sont en équilibre, une perturbation fatale est absolument impossible; et depuis que les produits intellectuels et industriels des pays s'échangent avec autant de rapidité que de facilité, une migration armée a perdu toute raison d'être. Le monde ne se répète pas; si la loi reste, le mouvement marche, et la progression ne retourne jamais à son point de départ.

XV

Il était impossible que Rome, comme seul foyer d'intelligence, pût tenir en équilibre le monde entier; — la France est déjà trop lourde pour Paris. Rome devait donc se briser nécessairement, et le christianisme,

comme antithèse naturelle d'un État qui avait tout absorbé, nia la société politique et prêcha la confraternité universelle. C'était le communisme que nous avons vu reparaître de nos jours comme conséquence inévitable de toute centralisation exagérée. Le christianisme dans son origine n'était qu'un mouvement politique dirigé contre l'esclavage et contre l'empire, car, en fait de vérités philosophiques et morales, il n'a absolument rien apporté de nouveau, il s'est contenté d'amalgamer les doctrines des civilisations orientales et occidentales. L'idée fraternelle n'est pas plus chrétienne que l'idée de la trinité, de la rédemption, etc.; elle éclate avec bien moins de mysticisme et avec bien plus de clarté dans la philosophie païenne, et c'est tout simple : on ne peut pas poser la raison comme base de la vérité sans poser l'égalité de tous les êtres raisonnables comme principe social; tandis que la religion, est en dernière analyse, la négation de l'égalité.

Le caractère propre du mouvement chrétien réside bien plus dans la pratique que dans la théorie. Son vrai mérite, c'est son zèle de conversion : il ne se contente pas de déclarer les hommes frères, mais il parcourt le globe et endoctrine l'univers pour ramener l'humanité à une seule vérité. Sa force, c'est son sentiment de solidarité efficace du genre humain; son succès, c'est son but, celui de la raison même, c'est-à-dire, l'unité de tous les hommes. Mais son

moyen, la croyance religieuse, n'est pas capable de réaliser ce but; car ce qui sépare les hommes et les pousse à la guerre, c'est justement la foi, basée sur le sentiment individuel, et ce qui unit les hommes et les pousse à la concorde, c'est la raison, basée sur la loi commune. Partant d'un instinct de justice, le nouveau mouvement comprit fort bien qu'il ne s'agissait pas de conquérir les peuples par la force, mais de gagner les consciences par la vérité. Seulement comme il ne basa pas la vérité sur la raison, il fut amené à contraindre toutes les âmes à la même foi, pour avoir un principe unitaire, et il aboutit nécessairement à un despotisme pire que la fatalité antique. L'Église avait commencé par catéchiser les gentils, elle finit par brûler les hérétiques; et au lieu de réaliser l'unité fraternelle, elle organisa la lutte de tous contre tous. Le dernier mot de toute religion, c'est la guerre.

Cependant la puissance du christianisme s'établit moins par sa doctrine et son dogme, que par la coopération des barbares qui détruisaient l'empire en faisant de l'Église son héritière. Ces guerriers chevelus, en embrassant la croyance nouvelle, lui communiquaient la profondeur spéculative de la race germanique et la force envahissante d'un peuple primitif. Mais, avec leur foi énergique, les barbares inculquaient aussi leur fanatisme sanguinaire au christianisme, qui changea nécessairement sa mansuétude philosophique en cruauté sacerdotale, trans-

planté qu'il fut d'une société corrompue mais cultivée, dans une société incorrompue mais sauvage. Car toute religion vaut tout juste ce que vaut l'individu qui la confesse.

Le christianisme avait hérité du judaïsme, la haine de l'idolâtrie, résultant à la fois d'une notion supérieure de l'absolu et d'une méfiance orientale contre l'effet sensuel de l'image, qui se rencontre pareillement dans l'islamisme. Le concept réagissait avec d'autant plus de force contre les sens que la nature orientale renfermait plus de sensualité. Le christianisme penchait donc, de par son origine, plus vers la poésie que vers la plastique, et quand il retombait dans l'imagination, l'élément judaïque reparaissait à chaque crise avec véhémence. C'était le concept qui protestait contre l'image dans les fureurs des iconoclastes, et la Réforme n'eut rien de plus pressé à faire que de purger l'Église des beaux-arts. Aussi le christianisme ne produisit-il pas d'art aux premiers siècles, et si l'image se montre, ce n'est qu'une réminiscence de la culture païenne qui finit par se perdre dans les idoles typiques de l'art byzantin, et dans les figures grossières de la symbolique occidentale. La pensée chrétienne des premiers siècles, produite par une culture antérieure, était assez dégagée des sens pour se passer du sensible; mais les races nouvelles et incultes qui entraient dans le mouvement, étaient loin de posséder la même intelligence acquise, et retournaient

naturellement au symbole. Il est étonnant avec quelle inintelligence l'érudition catholique a généralement traité le mouvement chrétien, et combien peu elle a compris que la transplantation de la doctrine d'une société cultivée dans une société sauvage doit transformer nécessairement l'essence religieuse ; car un symbole n'est rien en soi, ce que l'on entend sous le symbole est tout, et rien de plus facile que de transformer le fond d'une religion jusqu'à l'antithèse de sa croyance primitive, tout en laissant subsister ses formes dogmatiques.

L'art avait donc à renouveler sa pérégrination de l'image au concept, mais, cette fois, il était appuyé dans sa marche par l'œuvre antique qui renaissait peu à peu sous l'idéal chrétien. L'art commence encore une fois à dégager la pensée, et d'après la loi que nous avons exposée, il ne peut produire l'idéal esthétique qu'après avoir accompli cette tâche. L'art chrétien reste donc symbolique et typique jusqu'au XVI[e] siècle où avec la Réforme le libre-examen s'affirme, et la science se sépare de l'église. Du moment que la pensée s'affranchit, l'art secoue les liens du concept, repousse le symbole religieux, dans lequel il reconnaît l'idole, et produit le beau humain, en retournant à la pureté du sentiment antique.

XVI

De tout ce qui précède ressort clairement que, quoique l'idéal soit la base de la religion, le nom d'art religieux est un contre-sens. Car aussi longtemps que l'idéal reste religieux, c'est-à-dire lié au symbole, il ne peut pas produire un art proprement dit, et du moment qu'il produit l'art, il cesse d'être religieux. A vrài dire, l'art religieux n'existe donc pas, et si nous pouvons désigner par ce nom le commencement de toute aspiration esthétique, c'est que toute vie primitive a ce caractère religieux, c'est-à-dire, instinctif; et nous pourrions tout aussi bien dire la science religieuse, la justice religieuse, la politique religieuse, etc., car toute chose morale est religieuse aussi longtemps qu'elle n'a pas accompli sa séparation en art, science et justice.

L'incompatibilité du dogme et de l'art est facile à comprendre. Toute divinité est essentiellement surnaturelle et surhumaine; si l'on fait son image, il faut absolument que celle-ci se distingue de toute créature terrestre. Si la religion accepte, néanmoins, la créature pour modèle de ses images, c'est que l'imagination ne peut lui fournir que des êtres connus. Et justement parce que le dogme veut représenter l'inconnu sous la forme du connu, il s'éloigne de la vérité esthé-

tique, et, en chargeant l'image du concept, il en fait un symbole au lieu d'un idéal. Mais la religion ne peut pas se contenter de l'idéal, car l'idéal, c'est le possible, et elle a besoin de l'impossible, de quelque chose qui ne peut pas exister dans l'ordre naturel des choses, d'une conception métaphysique devenue sensible ; en un mot, il lui faut l'idole, car l'idéal, c'est tout le monde.

L'art, pour servir la religion, est donc obligé de prendre le contre-pied de sa mission et de particulariser l'abstrait au lieu de généraliser le concret; car ce n'est pas l'apparence extérieure, ce n'est pas le procédé artistique qui fait l'œuvre d'art, c'est, au contraire, le sentiment plastique, l'intelligence de la réalité. Comment voulez-vous que l'art vous donne un idéal sensible, si vous ne lui donnez pas une réalité palpable? Représenter un absolu sans concret, une idée sans corps, pareils à ce célèbre couteau sans lame qui a perdu son manche — autant vaudrait demander à la science la démonstration du miracle de la Salette! Entre le but de l'artiste et le but du prêtre il y a contradiction absolue, et l'art commence tout juste où la religion finit.

Supposons que l'on commande à un artiste l'image de la vertu : qu'est-ce qu'il fera? Il composera une femme avec une figure plus ou moins insignifiante et une draperie plus ou moins bien arrangée; il écrira *virtus* au-dessous de ce mannequin, et le tour est fait.

S'il a bien travaillé, il a produit une espèce de Vénus collet-monté, qui n'a aucune raison d'être la vertu plutôt qu'autre chose. La vertu n'étant pas une femme qui court les rues et qui vient poser pour son portrait, l'artiste est donc obligé de procéder autrement et de la représenter comme elle existe, c'est-à-dire dans ses manifestations, dans l'action vertueuse.

Pour représenter le concept moral de votre conscience, vous êtes donc forcé de recourir au phénomène moral de la vie réelle, et vous prétendez néanmoins faire l'image de la divinité, d'un concept bien autrement abstrait, et dont les manifestations visibles s'étendent sur le monde entier? Elle est bien pauvre, l'idée que vous avez de votre Dieu.

Un vieux modèle avait une figure superbe, une grande barbe blanche et de longs cheveux grisonnants. Il écrivait sur ses cartes : Janicot, Modèle, Nature de Bon-Dieu ; car il posait pour le Père éternel dans les tableaux religieux. Les artistes, par cette raison, l'appelaient le père Bon-Dieu, ou encore, l'Être suprême. Cet homme avait si bien l'extérieur de son emploi qu'on n'avait qu'à le copier, pour que les fidèles fussent on ne peut plus édifiés de la belle prestance de leur Dieu, qui cependant n'était autre chose au fond que le bonhomme Janicot. Voilà pour l'art religieux.

Maintenant, que l'on prenne l'homme, le seul être suprême de la création que nous connaissions, pour

symbole de la force suprême, rien de mieux; et certes nous n'avons aucune raison de regretter les manifiques peintures de Michel-Ange dans la Sixtine. Mais que l'on ne donne pas cette superbe image d'un Jupiter quelconque pour la représentation du Dieu invisible, de l'absolu des absolus; que l'on n'appelle pas cette imagination païenne, de l'art chrétien; ni cet idéal réaliste, de l'art religieux.

XVII

Les madones byzantines, voilà de l'art religieux. En voyant ces idoles efflanquées et sans mamelles, on croit à l'Immaculée-Conception, et au miracle de l'incarnation; car il est impossible qu'une telle femme conçoive et enfante par voie naturelle. Mais la beauté païenne des madones de Raphaël ne rappelle que les faits et gestes de la maternité humaine; il n'y a aucune raison plausible pour que ses femmes soient les mères d'un dieu plutôt que d'un homme. Et, en effet, la mère n'aime-t-elle pas son enfant du même amour qu'il soit homme ou dieu? n'est-il pas toujours le fruit de ses entrailles, et, par là même, un petit dieu pour la mère qui en est fière comme s'il était le rédempteur lui-même? Et tout enfant ne peut-il pas devenir un rédempteur par la puissance de son génie?

L'artiste trouve donc sa madone dans chaque mère, et il voit la maternité cent fois plus belle que vous qui prétendez la diviniser. Et en vérité, y a-t-il quelque chose de plus beau dans le monde que la maternité? Quel touchant symbole de la nature, si bonne et si fertile, que cette mère, tenant son enfant sur sa mamelle et le nourrissant de son sang, qui se change en lait. Ah! voilà un miracle qui vaut bien celui des noces de Cana; voilà un sublime mystère, un saint sacrement! Mais vous avez des yeux pour ne pas voir et des oreilles pour ne pas ouïr. Il n'y a rien de plus sceptique au monde que vous, gens de la foi, car vous ne croyez que l'incroyable. Vous maudissez cette bonne terre, votre nourrice; vous dénigrez cette gracieuse nature, votre mère; et sous prétexte d'Immaculée-Conception vous rejetez la maternité tout entière dans la boue. Mais on pardonne à votre ignorance farouche, elle ne sait ce qu'elle fait; elle est incapable de comprendre qu'il n'y a rien de plus immaculé sur la terre et dans les cieux que les lois éternelles de la création.

Et la douleur maternelle — a-t-elle besoin du dogme pour éclater franchement dans l'art? Où l'art pourrait-il trouver une image plus émouvante que cette mère, tenant son enfant crucifié sur ses genoux, pleurant ce fils splendide, qui est mort pour l'humanité dont il a remué l'âme? Mais il y a tous les jours des martyrs qui tombent, et des mères qui pleurent;

et ces douleurs sont d'autant plus favorables à l'art qu'elles sont plus humaines. Car si c'est notre semblable qui tombe, il a toute notre pitié; si c'est au contraire un dieu, comme nous ne sommes pour rien dans les conseils des dieux, et comme nous n'y pouvons rien, nous disons : Qu'il se relève, cela ne nous regarde pas.

Il n'y a d'esthétique dans l'histoire sainte que ce qui est purement humain, et si l'art y trouve d'excellents sujets, ce n'est pas parce que, mais quoique religieux. La religion n'a là d'autre importance que de rendre ces sujets populaires en les portant à la connaissance de tout le monde.

Comment! pendant quinze siècles, le christianisme n'a su enfanter que des types décharnés, hostiles à la beauté, des ombres ascétiques, traînant une vie latente; l'humanité a été obligée de retourner au paganisme pour produire la Renaissance, pour retrouver l'art perdu, pour reconstituer le culte du beau — et vous parlez d'un art religieux, d'un art chrétien? Comment! vous citez Michel-Ange et Raphaël? Vous ne savez donc pas que Dieu-le-Père du Florentin est sorti de la hanche du Jupiter de Phidias, et que c'est la Vénus génitrix qui a tenu sur les fonds baptismaux la madone du peintre d'Urbino? Certes! les maîtres de la Renaissance avaient eu des devanciers; dans la société chrétienne la race nouvelle avait apporté un sentiment nouveau : l'expression cherchait à gagner

sur la forme, et l'école allemande surtout mettait franchement la beauté morale au-dessus de la beauté physique. Mais l'élément artistique ne se développait qu'aux dépens de l'élément religieux. Ce qui donne aux anciens tableaux allemands leur valeur, ce n'est pas la forme retenue, typique, byzantine, c'est, au contraire, le fond tout individuel, l'intelligence naïve de la nature qui s'y manifeste et qui est l'antithèse de l'art dogmatique. La Réforme y montre déjà ses premiers germes.

Les grands maîtres de la Renaissance sont donc des païens pur sang; si l'on appelle leur œuvre de la peinture religieuse, c'est parce qu'ils ont traité des sujets religieux, mais en vérité, c'est de la peinture historique. La Renaissance n'a vu dans la religion que l'histoire sainte, et n'a peint dans l'histoire sainte que l'histoire de l'humanité. C'est ce qui fait sa grandeur, sa gloire et sa stabilité. La révolution intellectuelle que la race germanique accomplissait dans le domaine de l'idée, la race latine l'accomplissait dans le domaine de l'idéal. La Renaissance c'était la Réforme de l'Italie, et Raphaël signait de son pinceau le divorce entre l'art et l'Église, comme Luther, avec ses thèses, proclamait le divorce entre l'Église et la science.

TROISIÈME ÉTUDE.

QUEL EST LE ROLE DE L'ART DANS LA SOCIÉTÉ?

XVIII

Pendant que l'art accomplit sa mission historique, il prépare sa fonction sociale. Tout en dégageant la pensée de l'image, il développe l'image en idéal esthétique; car ces deux opérations ne sont que les corollaires d'une seule et même activité. La partie arriérée de l'humanité se sert encore de l'art comme d'un interprète du concept, tandis que la partie avancée voit déjà dans l'art la vérité sensible. A mesure que la civilisation sort des limbes de l'instinct religieux, elle cherche et trouve la puissance morali-

satrice dans l'idéal artistique. Les commandements dogmatiques de l'Église ne peuvent plus agir sur la conscience libre qui a converti les thèses de la doctrine en principes de justice; le complément qu'il lui faut pour cultiver son sentiment, ce sont les exemples du beau moral formulés par l'art et par la poésie.

Nous avons vu, dans les études précédentes, comment la conscience instinctive, se composant de pensée et de sentiment, se développe en conscience morale par la séparation et la pondération de ces deux facultés, et progresse ainsi de la fatalité à la raison, de la nécessité à la liberté. Il s'en suit que la morale, l'expression de la volonté raisonnée et sentie, n'est pas un concept absolu se basant sur une fonction spéciale, sur une puissance phénoménale; mais un concept relatif, se basant sur une puissance arbitrale, sur l'équation entre le sentiment et la pensée. La morale, comme la volonté, est donc un composé d'idée et d'idéal; c'est la vérité esthétique et la vérité dialectique qui s'unissent dans la volonté pour produire l'acte moral. La morale n'existe donc pas dans la théorie, elle n'existe que dans l'action.

Ce que nous appelons le bien n'est qu'une résultante du beau et du logique, et toutes nos notions morales, de même, ne sont que des équations et n'existent absolument pas en soi. Bien et mal, vertu et vice, droit et devoir, justice et injustice, sont des concepts, dépourvus de toute base phénoménale, et ne reposant

que sur l'appréciation intellectuelle. Ce ne sont pas des définitions, ce sont des interprétations de la loi, et, comme telles, leur valeur dépend entièrement de l'intelligence de l'interprète.

La nature, c'est-à-dire la loi fondamentale, remplace toutes ces notions par une seule, par la force. La nature ne connaît qu'un bien, une vertu, un droit. une justice — la force : c'est le plus fort qui a raison. S'il en était autrement, la morale deviendrait impossible; car si le bien gagne toujours de plus en plus sur le mal, c'est parce qu'il est le plus fort, et si l'esprit finit toujours par dominer la matière, c'est parce que l'intelligence est une force tout aussi réelle et plus subtile que la loi de gravitation. Ne médisons donc pas de la loi de nécessité qui fait notre salut, et ne méconnaissons pas la valeur de l'incertitude morale, qui n'est que l'effet de la liberté. Les notions morales sont incertaines, parce qu'elles ont perdu le caractère fataliste des concepts absolus et se sont imprégnées de liberté.

Il est donc évident que vice et vertu ne sont qu'une seule et même force, qui ne diffère que par le degré de son développement. Toute vertu est basée sur un vice, tout vice se change en vertu. Il n'y a rien de plus stupide que de gémir sur les passions, les appétits, les péchés inhérents à la nature humaine : nos vices, ce sont nos vertus, et plus un vice est fort et menaçant, plus il est capable de faire une belle et

bonne vertu ; il ne s'agit que de le conduire de l'instinct à la raison, du fatalisme au libre arbitre. Ce que nous appelons vice n'est que nécessité, ce que nous appelons vertu n'est que liberté; car voici le dilemme qui se pose :

La loi, c'est la nécessité, la moralé, c'est la liberté. Or, une action ne peut être morale, si elle n'est pas conforme à la loi : la morale doit donc se baser sur la nécessité; mais, d'un autre côté, une action n'est morale que sous la condition d'être libre : la morale doit donc combattre la nécessité, c'est-à-dire, reconnaître et renier à la fois sa propre base. Comment résoudre cette contradiction? Il est évident que l'on ne peut sortir de là que par un compromis, c'est-à-dire par une équation, qui s'appelle justice, et qui, ayant toujours la nécessité pour cause première et toujours la liberté pour raison finale, convertit, par son action même, la nécessité en liberté. Justement parce que le sens moral ne repose pas sur un organe, il n'a rien d'absolu et de fatal, comme la pensée et le sentiment; et parce que la justice subjective est seulement un rapport entre deux facultés, et la justice objetive une équation entre la conscience individuelle et la conscience collective, elle est capable d'opérer cette transformation de la fatalité en raisonnabilité.

XIX

Déjà Gœthe, par une intuition de poëte, fait dire à Méphistophèle : Je suis la force qui veut toujours le mal et produit toujours le bien. La philosophie allemande a proclamé, à son tour, que le mal engendre forcément le bien ; et c'est le sens de ce dicton hégélien tant décrié : tout ce qui est, est raisonnable. Cette philosophie avait entrevu la vérité depuis longtemps ; mais trompée par une psychologie métaphysique, elle continuait à regarder le sens moral comme une fonction à part, ce qui embrouillait la question du droit et de la justice. Les idées de Hegel sur cette matière sont encore fort incomplètes, et conduisent à une espèce de pondération dialectique entre le crime commis et la peine infligée. Le concept de la pénalité est réduit autant que possible ; mais si peu qu'il en reste, c'est toujours assez pour arriver à la peine de mort et à toutes les atrocités d'une juridiction barbare. Il faut rejeter la pénalité entièrement, si l'on veut atteindre à la justice.

Proudhon, dans son beau livre traitant de la justice, verse dans une erreur analogue. Cet éminent dialecticien, le seul de cette force que la France ait produit depuis Descartes, touche la vérité d'assez près ; mais il ne saisit pas le rapport phénoménal entre la pensée

et le sentiment, et prenant la faculté logique pour une force purement négative, incapable de produire l'action, il fonde la justice sur le sentiment seul et se heurte contre le fatalisme inséparable de la nature organique de son principe. Il fait une guerre à mort à la nécessité, sans s'apercevoir que celle-ci, si elle est l'ennemie de la liberté, en est, en même temps, la base logique et causale. Mais Proudhon comprend fort bien la justice dans son action, sinon dans son origine, et sa critique pénétrante, tout en vaccillant parfois sur sa base dialectique, ne se trompe guère dans l'appréciation des effets. Seulement où l'exposition se rapproche des causes, son concept de justice mal déduit produit nécessairement des erreurs.

Ainsi Proudhon accuse Spinoza, Kant et Hegel d'un absolutisme antilibéral, sans tenir compte que la logique, comme expression de la loi, doit être un absolutisme, et que nous avons besoin de la nécessité pour échapper à l'arbitraire. Il n'y a que l'équation entre le fatalisme nécessaire de la pensée et le fatalisme arbitraire du sentiment qui puisse produire la liberté. Mais en accusant les autres de despotisme dialectique, Proudhon retombe lui-même dans le despotisme transcendant ; car en prenant la justice pour une fonction primordiale, c'est-à-dire fatale, il fait l'homme le juge de l'homme, et livre ainsi des armes à la raison d'État et à la raison d'Église qu'il veut combattre. La condition fondamentale de toute liberté est la liberté de

conscience, et elle implique, que l'homme ne peut être jugé que par son for intérieur, que par conséquent le droit de pénalité n'existe pas en principe et n'existe de fait que comme droit du plus fort.

Mais c'est particulièrement dans la question de l'amour et du mariage que ce rude penseur se trouve entraîné, par la base fatale de sa notion judiciaire, à prendre le contre-pied de sa thèse, en méconnaissant le rôle de la femme. Préoccupé du fatalisme qui se montre dans l'amour, il ne voit pas que le développement intellectuel procède aussi bien de l'élément féminin, du sentiment, que de l'élément masculin, de la pensée. Il réprouve donc l'amour et exalte le mariage, en faisant du lien matrimonial le principe de justice qui sanctifie l'œuvre de la génération.

Pourtant une chose mauvaise par son fond ne peut pas devenir bonne par sa forme ; si donc l'amour ne vaut rien, le mariage ne peut guère valoir mieux, et la permission du maire pas plus que l'autorisation de l'Église ne communique aux époux cette noblesse de pensée et de sentiment qui seule peut idéaliser leur union en idéalisant leur personnes. En rejetant la passion amoureuse, pour ne laisser subsister que le devoir conjugal, Proudhon retombe dans l'ascétisme religieux qui renie la légitimité de la loi naturelle, et dans la transcendance politique qui met une formule extérieure à la place d'une action intérieure. Ce mariage de par la justice n'est guère qu'un sacre-

ment extraecclésiastique qui, sans l'assistance de l'amour, ne produit pas plus d'effet que la bénédiction de l'Église. On aura beau prêcher la sainteté du devoir, une femme bien élevée se sentira toujours prostituée dans son for intérieur en épousant un homme sans l'aimer. Car la sensualité de l'acte sexuel résiste à toute formule abstraite, on n'en peut anoblir l'objet qu'en anoblisant le sujet, et l'amour seul peut idéaliser l'amour.

Du reste, quoique le mariage, en engendrant la famille et la société, produise la justice, il ne peut pas être sanctionné par elle, justement parce que le mariage est avant la justice, et parce que la cause ne saurait être sanctifiée par son effet. La justice n'apparaît au milieu des époux qu'avec l'apparition de l'enfant, qui rattache leur union à l'humanité; mais entre l'homme et la femme l'amour suffit d'autant plus que, dans l'union sexuelle, il est supérieur à la justice. L'amour est le sacrifice de la personnalité, limité seulement par la dignité personnelle; il donne plus que la justice n'a le droit de demander, et où celle-ci commence, l'amour finit, le rapport sexuel se change en rapport neutre, et la matière du mariage disparaît.

XX

Il résulte clairement de la nature des choses morales, que la notion du bien et du mal n'a rien de déterminé ni de stable, et qu'elle change nécessairement selon le degré de culture de l'individu et de la société. Il en résulte, que la société ne peut pas établir un code de morale applicable toujours et partout, et que la seule règle absolue qu'elle puisse donner à l'individu, c'est d'agir en toute occurrence selon sa conscience. Pour formuler le droit, la société oppose néanmoins à la conscience individuelle la conscience collective; mais cette collectivité n'est pas une unité, elle n'est qu'une majorité. Le droit est donc tout simplement l'opinion du plus grand nombre, et l'on peut défier tous les jurisconsultes du monde de trouver une autre base du droit. Mais l'opinion de la majorité ne prouve rien du tout, et le monde entier peut avoir tort vis-à-vis d'un individu. Aussi la société a-t-elle le plus souvent commencé par massacrer l'apôtre d'une vérité qu'elle a fini par accepter. Ce qui caractérise les choses morales, c'est qu'elles sont tout entières de qualité et que la quantité ne les affecte pas. La juridiction sociale, qui n'est que le droit du plus fort, n'est par conséquent nullement morale de son essence; elle n'est qu'une nécessité fatale

que la civilisation cherche à amoindrir progressivement, en relevant le niveau des consciences individuelles.

Il faut donc conclure de tout ceci que la justice sociale, étant purement fatale, n'a aucun droit de juger et de punir l'homme qui est un être moral, et d'autant moins qu'elle ne peut pas lui donner une loi absolue, et se voit forcée de le renvoyer finalement à sa propre conscience. Pour punir un homme, il faut entrer dans son for intérieur, il faut se faire juge de sa conscience, c'est-à-dire il faut se faire Dieu. Le concept de la peine est un concept purement religieux et nullement juridique, il est la source de tous les despotismes, de toutes les rébellions, de toutes les corruptions.

On a dit que la justice criminelle n'était que la sanctification de la vengeance personnelle au moyen de l'autorité sociale. Mais cet argument n'est pas plus solide que le reste de notre édifice juridique. La vengeance exercée par quelques millions d'hommes à la place d'un seul n'en est que plus brutale et plus hideuse; et cette erreur, qui croit produire une action morale par un moyen purement quantitatif, prouve l'état inculte de notre conscience. Par la même raison, la justice humaine a de tout temps pendu les petits larrons et honoré les grands brigands, quoiqu'il n'y eût pas la moindre différence de qualité entre eux. La vengeance est certainement un instinct fort naturel et même fort légitime, car elle n'est que le sentiment

de justice dans sa forme primitive et ne veut pas autre chose, au fond, qu'amener l'offenseur au repentir et par là à la reconnaissance de la dignité humaine qu'il a méconnue dans l'offensé. Du moment que votre adversaire vous dit qu'il a eu tort, qu'il veut réparer sa faute et qu'il vous demande pardon, votre instinct vengeur s'évanouit et, si vous n'êtes pas un sauvage, vous n'avez plus qu'à lui donner la main. De même la société ne peut sanctifier la vengeance qu'en changeant la pénalité en amendement.

La justice distributive se base donc exclusivement sur la nécessité sociale de défendre et de maintenir la collectivité ; elle doit borner son action aux seules conséquences de cette nécessité. Son rôle est de constater le dommage causé, de fixer la réparation équitable et de préserver la société d'un nouveau préjudice, soit en amendant le coupable, soit en l'éloignant de la communauté. La justice doit s'arrêter là, elle n'a pas à rechercher les intentions, elle n'a rien à voir dans la conscience. Elle doit protéger la société, mais elle ne doit pas juger l'homme, car elle ne possède pas la vérité absolue et elle peut se tromper tout aussi bien que l'individu.

Il va sans dire que ceci est une exposition de principes, et qu'en fait, l'état de la justice dépend nécessairement de l'état de la civilisation. Quand une société pullule de brigands, elle ne peut pas se défendre par des discours philantrophiques ; et Alphonse

Karr a exprimé une idée fort juste, en disant que messieurs les assasins devraient commencer par abolir la peine de mort. Mais d'un autre côté, il ne faut pas confondre la nature des accidents avec la nature des choses, et tout en réglant la pratique selon la nécessité des circonstances, il faut formuler la théorie selon la raison des causes; il n'y a que ce moyen pour établir une juste équation entre la vérité et l'opportunité. Et si l'on se voit obligé de tuer le meurtrier pour défendre la société, il ne faut pas oublier pour cela que la justice qui guillotine ne vaut guère mieux que l'individu qui assassine, car elle sanctionne le meurtre par la peine de mort.

XXI

Le sens moral, n'étant pas une faculté une et indivise, se dérobe à l'influence directe, et toute action moralisatrice se bifurque nécessairement en art et science. Car on ne peut agir que sur ce qui existe, et dans la conscience humaine il n'y a absolument rien en dehors du sentiment et de la pensée. Il en résulte que le commandement est incapable de moraliser l'âme humaine, car il ne fait que substituer une conscience étrangère à la conscience individuelle, sans exercer une action efficace sur les fonctions qui produisent la volonté. Le commandement ne fait que

remplacer la volonté et n'est admissible qu'autant que la conscience de l'individu n'est pas encore capable de libre-arbitre. La famille élève l'enfant au moyen du commandement, parce que chez celui-ci l'amour et le respect portés aux parents remplacent l'insuffisance de la raison. De même l'Église instruit l'homme primitif au moyen de la croyance, en substituant l'autorité religieuse à l'autonomie personnelle. Mais cette initiation à la vérité au moyen d'une pression extérieure n'est qu'un enseignement préparatoire ; il doit être complété par une éducation plus rationnelle qui s'adresse aux sources de la volonté pour en faire jaillir le libre arbitre, afin que la conscience puisse elle-même reconnaître et formuler la vérité.

Si la morale de commandement empêche le développement de l'intelligence au lieu de le favoriser, elle devient aussi nuisible qu'elle était salutaire, et l'histoire est là pour prouver par les faits la justesse de la théorie. L'éducation religieuse se base sur le commandement, car elle substitue la raison ecclésiastique à la raison humaine. Mais aussi, l'histoire nous montre que la morale croît tout juste à mesure que l'Église décroît : plus la croyance est absolue, plus la barbarie est sauvage ; et plus le dogme se brise, plus la civilisation se développe. Dans trois siècles de doute, l'humanité a fait plus de progrès que dans quinze siècles de foi ; c'est un fait manifeste, visible, palpable, que le mensonge seul pourrait contester. Il faut l'aveu-

glement obstiné de l'Église pour soutenir que la foi est la sauvegarde de la morale, tandis que les faits démontrent qu'elle en est l'ennemie la plus cruelle. Il faut donc laisser l'Église à ses erreurs, et accomplir la civilisation à côté d'elle, en lui retirant tout le pouvoir temporel, qu'elle emploie depuis trop longtemps pour combattre la liberté, qui est la morale même.

M. Guizot n'est pas de cette opinion. « Le monde chrétien — dit-il, dans un livre récent — a maintenant une question suprême à résoudre; voici comment elle est posée : laquelle de ces deux entreprises est la moins impossible, faire pénétrer et prévaloir dans l'Église catholique la liberté civile, ou bien, maintenir, dans les pays catholiques, l'ordre chrétien, tout en renversant les bases de l'Église catholique? »

C'est bien la peine d'écrire une *Histoire de la civilisation*, pour ne pas comprendre que l'ordre chrétien, c'est le désordre. Ce qu'il faut au monde, chrétien et non chrétien, c'est un ordre social, basé sur des lois et non sur des dogmes. Heureusement pour le monde chrétien, les deux entreprises proposées par M. Guizot, sont également impossibles, à moins qu'on ne veuille les réaliser l'une par l'autre : car pour faire prévaloir la liberté civile dans l'Église, il faut d'abord renverser les bases du catholicisme. Mais M. Guizot est un professeur trop illustre pour s'occuper de la logique; posant le but et le moyen comme deux propositions s'excluant mutuellement, il plaide hardiment la con-

servation du pouvoir temporel au nom de la liberté religieuse. Ç'est vraiment trop de générosité de la part d'un protestant. Les jésuites d'Amérique qui prêchent l'esclavage au nom de l'Évangile ne sauraient mieux faire.

Pouvoir temporel et liberté religieuse! — Comment faire rimer ces deux choses, dont l'une est la négation absolue de l'autre? Car la liberté religieuse qu'est-ce, sinon l'institution du libre examen? Et le pouvoir temporel qu'est-ce, sinon l'anéantissement du libre examen? C'est la vraie liberté chrétienne que la liberté de M. Guizot : elle est si religieuse qu'elle ne demande qu'à mourir pour l'Église. Il est fort heureux pour M. Guizot que le pouvoir temporel soit réduit à subir une pareille défense, car s'il jouissait de sa vigueur, il apprendrait à son défenseur d'être logique même dans l'erreur, en le brûlant au milieu de ses livres. Le bûcher — voilà la chaire que le pouvoir temporel a créée pour les professeurs de la liberté religieuse.

L'Église est forcée de demander l'obéissance aveugle de la foi, ou d'admettre le criterium suprême de la raison, ce qui équivaut au rejet de sa doctrine. Le Bon-Dieu lui-même ne saurait la tirer de ce dilemme dialectique, car il n'y a pas de moyen terme qui puisse se soutenir. La vie de la Liberté, c'est la mort de l'Église. Le pape comprend cela beaucoup mieux que M. Guizot, et l'Église catholique, apostolique et romaine le proclame hautement : « Tout homme, qui ne croit pas

ce que j'enseigne, est un damné qui mérite les châtiments éternels, n'importe la moralité de ses actions. Je défends l'examen de ma doctrine, je n'ai que faire de la raison, car je ne connais pas la justice. Tout mortel est né pécheur et, par conséquent, hors de droit. Je ne connais que la grâce répandue par le sang du Christ sur l'humanité déchue, et c'est moi qui distribue cette grâce au nom du Dieu tout-puissant ; c'est moi qui ai le pouvoir de lier et de délier ; c'est moi qui tiens les clefs pour ouvrir et fermer le royaume des bienheureux. » Et elle conclut : « Instituée par le Seigneur pour le salut du genre humain, j'ai le devoir sacré de ramener, de gré ou de force, toute brebis égarée dans le bercail du bon pasteur, pour la sauver de la perdition. Car tout ce qui n'est pas moi, n'est que péché, abîme, enfer ; il n'y a que moi qui suis la voie, la vérité et la vie. » Et elle fait comme elle dit ; si elle n'en fait pas davantage, c'est que son pouvoir temporel est malade. Aussi ne cesse-t-elle de jeter les hauts cris et d'accuser l'État qui pousse la persécution contre cette pauvre Église jusqu'à l'empêcher de persécuter.

XXII

Naturellement, toute Église croit posséder la doctrine par excellence, et comme son dogme est basé

sur une hypothèse surnaturelle, il n'est pas soluble dans la raison qui le rejette en entier. Que toute Église se voie obligée de recourir au moyen naturel du raisonnement pour exposer et transmettre sa tradition, pour expliquer et défendre sa doctrine ; qu'elle ne puisse propager sa croyance surnaturelle par une infiltration surnaturelle — ce sont de ces petites inconséquences qui ne servent pas d'enseignement. Certes, il est fâcheux pour elle que le miracle fasse relâche depuis dix-huit siècles, et que la contrefaçon miraculeuse n'ait plus guère de succès aujourd'hui. Mais tant qu'il y aura des croyants à toute épreuve qui se contentent des miracles d'un autre âge, l'Église peut, à la rigueur, se passer du prodige contemporain.

Toute Église exclut donc forcément la raison, mais en revanche aucune ne peut fournir la preuve de sa supériorité. Car pour prouver, il faut distinguer, critiquer et accepter la raison comme arbitre suprême. L'État, par conséquent, est obligé de tolérer tous les cultes. Aussi chaque Église peut proclamer, enseigner et soutenir qu'elle possède la meilleure doctrine pour le salut des humains, c'est son droit. Et tant mieux pour l'Église qui réussit à démontrer son affirmation par ses exploits, c'est-à-dire, par la moralité de ses disciples, puisque c'est la seule preuve qu'elle puisse fournir. Mais l'Église outrepasse son droit du moment qu'elle dit au citoyen : « Qu'importe ta vertu, il n'y a que ma croyance qui fasse ton salut. » Voilà

où le temporel se sépare du spirituel : l'État a besoin de vertu, l'Église a besoin de croyance.

Et l'Église ne peut pas accepter la vertu pour but suprême de son institution sans abdiquer sa prérogative. Elle serait forcée de reconnaître, que sa doctrine n'est qu'un mythe épicé de miracles pour les intelligences naissantes qui ne peuvent encore comprendre les créations de la nature et les exploits de l'esprit qu'au moyen des images hyperphysiques et des symboles surnaturels; elle serait forcée de reconnaître, qu'il y a à côté d'elle une doctrine supérieure qui ne manque pas non plus de Messies et de Martyrs et qui se manifeste dans l'art, dans la science et dans la justice; de reconnaître enfin, qu'elle n'est que l'école primaire de l'humanité, qui, par une transition religieuse, doit conduire l'homme de l'état primitif à la culture humanitaire de la société. Sa mission est assez belle, il semble, et l'Église pourrait l'accepter franchement pour rester l'associée de la civilisation et l'amie de tous les braves gens. Mais l'orgueilleuse, qui garde pour d'autres l'humilité dont elle fait un étalage si effronté au milieu de ses splendeurs, préfère renvoyer le progrès dans un autre monde pour être la maîtresse dans celui-ci. Elle voudrait nous dégoûter de cette vallée de larmes pour en occuper plus facilement les hauteurs.

Cependant même à supposer qu'une autre planète nous attende, l'Église fait le contraire de son devoir.

Que dirait-on d'un maître d'école qui parlerait continuellement à ses élèves de la deuxième classe au lieu de leur enseigner ce qu'ils doivent apprendre dans la première ; qui, au lieu de stimuler leur zèle, leur répéterait chaque jour : faites école buissonnière tant que vous voudrez, seulement pensez toujours à la deuxième classe ; restez stupides à votre aise, car cette première classe n'est bonne qu'à attendre la deuxième ; mais tout est pour le mieux dans la meilleure des écoles possibles, pourvu que vous croyiez fermement d'apprendre le reste en sortant d'ici : cette croyance vaut mieux que toute science. — Évidemment avec de pareils maîtres nul élève ne passerait ses examens. Il semblerait pourtant, qu'en attendant une autre école, nous n'avons qu'à faire nos devoirs dans celle-ci ; ce doit être notre seul moyen d'être les bienvenus ailleurs. Décidément nous ne pouvons vivre d'une vie future, nous ne pouvons vivre que d'une vie présente ; et celui qui n'estime pas le bien qu'il possède, n'en mérite pas un meilleur.

Comme je n'ai jamais reçu de visite de l'autre monde, je ne sais pas si, dans quelque nébuleuse du firmament, le paradis perdu ne demande pas mieux que de nous ouvrir ses portes ; mais franchement je n'y tiens nullement. Il n'y a que les malades qui ne veulent pas mourir. Sans doute, la vie est un peu courte, particulièrement si la deuxième moitié ne sert qu'à nous débarrasser de toutes les sottises, dont

l'éducation nous a imprégnés pendant la première. Cependant j'aurai trouvé le loisir de contempler le monde, de regarder dans l'histoire, de voir les grandes lignes des transformations, et de comprendre les lois qui régissent la matière et l'esprit, la nature et l'homme. On ne peut pas tout apprendre, pas plus sur la voie lactée que sur la terre, pas plus dans mille siècles que dans une vie d'homme. Mais on a assez de temps et d'espace pour connaître l'ordonnance de l'ensemble, si l'on ne se laisse pas troubler l'intellect par le bourdonnement des cloches. A quoi bon compléter par de petits détails, toujours incomplets, la large esquisse de mon univers? Ainsi j'aurai vu et compris, joui et travaillé — que pourrais-je faire de plus? Je n'ai aucun désir de hanter les ombres des générations passées dans un élysée quelconque : elles m'ont laissé leurs œuvres et légué leurs âmes; je les porte en moi, j'honore leur mémoire que j'entoure de ma reconnaissance. De même, je n'ai pas la moindre envie de renouveler une controverse professionnelle avec l'Église de quelque Jérusalem céleste. S'il y a un sacerdoce ailleurs, je suis sûr d'avance qu'il prétendera tenir le Bon-Dieu dans sa main, exactement comme le clergé dont le ciel a favorisé le globe terrestre. Quand j'aurai fini ma tâche ici-bas, il me semble que je ne serai pas fâché de me reposer. Je fermerai mon livre et je passerai ma plume à une force plus jeune qui la trempera dans une séve nou-

velle. Les petites étincelles de vérité que j'aurai pu semer sur ma route, allumeront de grandes clartés dans mille esprits, car la vérité, pareille à un feu inextinguible, ne demande qu'un peu d'air pour lancer son jet qui purifie les nations et éclaire les siècles. Il n'y a que les partisans d'une vie future qui aient peur du trépas, il n'y a que les égoïstes d'outre-tombe qui meurent dans le tourment; car leur vie a été sans fruit, et leur mort est sans héritage. Mais le champion de la vérité ne connaît pas les affres de la mort; l'humanité belle et glorieuse reçoit son âme, et puisqu'il a vécu pour ce qui est éternel, il vivra éternellement.

XXIII

L'Église, voulant garder sa prérogative transcendante, ne peut faire de la vertu le couronnement de son édifice; car on lui prouverait que, parmi ses adversaires, il y a des hommes tout aussi vertueux, que parmi ses adhérents; que par conséquent sa croyance n'est pas indispensable à la vertu, qu'elle est même nuisible, parce qu'il est plus moral et plus moralisant de faire le bien pour le bien, se payant de sa propre conscience, que de le faire pour l'amour d'un Dieu qui punit et qui récompense. On lui prouverait de plus, que sa doctrine ne saurait contenir des

préceptes applicables à toutes les complications de la vie, qu'elle est donc incapable de conduire la vertu sans l'assistance de la raison; que par conséquent elle est insuffisante, voire même funeste, en tant qu'elle entrave les moyens de la raison, et que, somme toute, il vaudrait mieux de s'adresser sans plus de façon à cette raison, dont l'efficacité n'a besoin ni d'église, ni de prêtre, ni de dogme, ni de croyance.

Pour échapper à ce dilemme formidable, l'Église se rejette sur la grâce, qui, par son action surnaturelle, doit suppléer à l'insuffisance de la doctrine aussi bien qu'à la faillibilité de la raison. Mais comme la grâce est chose arbitraire dont, au surplus, l'Église s'est réservé la distribution, l'État n'en a que faire. Il ne peut pas ordonner à ses citoyens d'avoir la grâce, il peut seulement leur demander d'être des hommes bons et raisonnables. Il lui faut donc un mode d'éducation à la portée de tout le monde et en harmonie avec l'égalité, la condition fondamentale du pacte social.

Il est vrai que l'Église prétend répandre cette éducation à l'aide de son clergé, investi d'un pouvoir transcendant par l'ordination sacerdotale, et dirigeant les consciences au moyen des pratiques religieuses : de la messe, de la confession et de la communion. Mais avec tout cela, l'État n'est pas quitte du surnaturel, n'est pas délivré de la grâce. L'État ne croit pas au sacerdoce, ne connaît pas le prêtre; il ne connaît

que des citoyens égaux devant la conscience, comme devant la loi, et également appelés à la connaissance aussi bien qu'à l'exercice du beau, du vrai et du juste. De plus, il ne saurait marcher avec des citoyens qui ne peuvent pas accomplir leurs devoirs sans consulter un confesseur ecclésiastique pour apprendre qu'en tout conflit il ne faut jamais faire ce que l'État exige, mais toujours exécuter ce que l'Église ordonne. L'État se voit donc obligé de pourvoir lui-même à l'enseignement; car l'Église, en proclamant la foi comme morale suprême, fait de la croyance le principal et de la vertu l'accessoire; elle nie le principe de la société et sape la base de l'État. Aussi la dernière conséquence de toute doctrine ecclésiastique, c'est l'absorption de l'État par l'Église.

L'État et l'Église sont donc incompatibles au fond, et l'État serait forcé de détruire l'Église pour ne pas être anéanti par elle, s'il n'avait pour sauvegarde la liberté, cette bonne fée, qui guérit toutes les blessures et aplanit toutes les difficultés. Il proclame la liberté religieuse, et ce principe suffit pour arrêter la dégénérescence de la morale et la décomposition de l'État. Car avec la liberté religieuse, l'État proclame qu'aucune Église n'a le monopole de la vérité, et qu'aucune religion n'est le réceptacle de la vertu. En laissant le citoyen libre de choisir telle religion qui lui convient, ou de ne pas en choisir du tout, l'État déclare que la morale est indépendante de la croyance, qu'elle

appartient au domaine de la raison, qu'elle rentre dans les attributions de l'État, et qu'elle fait partie des devoirs sociaux et des lois politiques.

Voilà la morale sauve et c'est tout ce qu'il faut à l'État. Dès que la maxime de la liberté religieuse est mise en vigueur, l'Église devient impuissante à nuire, et le principe de la liberté peut donner pleine carrière à sa générosité. Car, bien que l'Église ne reconnaisse pas la liberté et poursuive ses contradicteurs toutes les fois qu'elle a le bras assez long, la liberté n'use pas de représailles et laisse l'Église prêcher, catéchiser et endoctriner à son aise. Du reste une doctrine qui a besoin d'un gendarme pour fermer la bouche à la discussion, se condamne soi-même. La liberté n'impose donc silence à personne; elle est, en vertu de son principe, la première à se soumettre aux débats; elle permet qu'on la nie, qu'on la calomnie, qu'on l'invective, et ne recourt jamais à la force pour avoir raison de ses adversaires. Ah! c'est le plus beau fleuron de sa couronne, c'est le plus noble exercice de sa prérogative, qu'elle puisse être tolérante même envers les intolérants. Il n'y a qu'elle qui puisse user de cette largesse et elle peut bien défier ses ennemis d'en faire autant.

Mais si la liberté permet à l'Église de la nier et de la combattre par tous les moyens spirituels en son pouvoir, si elle veut bien que l'Église profite d'une générosité qu'elle n'imite pas et bénéficie d'un prin-

cipe qu'elle n'admet pas, la liberté doit-elle pousser l'abnégation jusqu'au suicide et tendre le cou au sacerdoce pour qu'il la sacrifie sur l'autel de saint Pierre? La liberté doit-elle se courber devant le despotisme temporel au nom de son propre principe et s'anéantir de propos délibéré? Vraiment on se croirait à Charenton. Comment! vous voulez mettre la science à l'index au nom de la liberté; vous voulez arracher les enfants du sein de leurs familles et les christianiser de force, encore au nom de la liberté; vous voulez imposer un gouvernement abhorré à un peuple martyrisé toujours au nom de la liberté? C'est trop fort.

XXIV

Qu'on laisse la papauté gémir, prêcher, protester, crier, fulminer et maudire, excommunier et anathématiser son soûl, mais qu'on ne lui donne pas d'armes temporelles pour frapper la liberté et renverser la loi. Même un catholique fervent, s'il a l'esprit droit et le cœur honnête, doit trouver cette demande de toute justice. Comment! on vous laisse l'arêne libre, vous pouvez exposer et défendre vos dogmes à votre guise; il ne tient qu'à vous d'engloutir l'État, si vous parvenez à convaincre la majorité des citoyens de la supériorité de votre doctrine — et vous vous méfiez de

vos forces spirituelles? vous qui disposez d'autant de chaires qu'il y a d'églises? vous qui avez le Verbe, la parole des paroles, la vérité absolue, l'infaillibilité, les sacrements, les miracles, les saintes écritures et les reliques? vous qui avez le patronage de saint Pierre, l'assistance des évangélistes, l'aide des apôtres, l'appui de tous les saints, le secours des anges et des archanges, en un mot la collaboration invisible de tous les bataillons célestes? vous qui avez l'intercession de la sainte Vierge, les promesses du Christ Rédempteur, le concours du saint Esprit, la protection du Seigneur et, par-dessus tout, la grâce de la très-sainte Trinité? Ah ! faut-il que vous fassiez peu de cas des puissances surnaturelles!

Et avec tout cela, vous avez donc peur de nous, qui n'avons pour tout bouclier et pour tout glaive que notre seule raison? Vous n'usez donc pas de cette foi que vous prêchez tant aux autres, puisque vous demandez au pouvoir temporel, vous, les représentants du Bon-Dieu sur la terre, de protéger votre doctrine contre nous, pauvres déshérités de la grâce, qui ne demandons rien au pouvoir, rien que la liberté qu'on vous accorde? Comment! nous vous disons : Marchez, déployez votre drapeau, développez vos forces, et laissez-nous faire de même ; combattez-nous, si tel est votre plaisir, seulement, ne chargez pas le bourreau de votre défense et le gendarme de votre controverse ; ne répondez pas à nos arguments par des coups de hache, à nos

preuves par des fagots et à nos répliques par la question. Un tel procédé est d'un goût détestable. Nous avons meilleure opinion de votre religion que vous-mêmes, et nous trouvons que ce que vous faites n'est pas plus chrétien que courtois. Brûler les gens, n'est pas les convertir, et brûler les livres, n'est pas les réfuter. Mais quand on vous tient ce langage cent fois plus moral que le vôtre, malgré sa phraséologie onctueuse, vous vous indignez de la perversité d'un monde que vous convoitez tant. Ce que vous voulez, c'est la liberté pour vous et l'esclavage pour le reste. Il vous faut le pouvoir temporel, ni plus ni moins, et cela au nom de l'humanité qui n'en veut plus, et au nom de la divinité qui n'en a que faire. Est-ce assez ridicule?

Et, en effet, qu'est-il autre chose, le pouvoir temporel, que le despotisme religieux doublé du despotisme politique; c'est-à-dire le despotisme sans frein ni merci, le despotisme pur, absolu, acharné? Le papisme étant la négation de la liberté, le pouvoir temporel de la papauté ne peut être autre chose que l'anéantissement de la liberté. Et ce pouvoir papal ne réside pas seulement à Rome, il pèse sur tout pays où l'Église domine, et poursuit partout et toujours la franchise de dire et la faculté de penser. Du reste, le Saint-Siége le dit bien à qui veut l'entendre, et le prouve, au surplus, par ses faits et gestes, qu'il est l'ennemi irréconciliable de la raison et de la liberté. On n'a qu'à lire les encycliques de Grégoire XVI et les diatribes

récentes d'une papauté aux abois, pour trouver la condamnation implacable de la société moderne. On n'a qu'à regarder dans l'histoire, pour voir cette papauté traverser les siècles comme une comète, traînant après soi une longue queue de feu et de sang.

Voilà le pouvoir que M. Guizot défend au nom de la liberté. Il dirait qu'il faut maintenir la guillotine, pour abolir la peine de mort, qu'il serait tout aussi logique. Mais M. Guizot, qui a laissé tomber un pouvoir, voudrait prendre sa revanche et en sauver un autre, fût-ce même le pouvoir temporel. Heureusement lui peut-on prédire, sans être prophète, qu'il ne sera pas plus heureux aujourd'hui qu'en 1848. Tout ce ramage académique, tout ce radotage diplomatique autour de sa thèse, n'en cache pas la fausseté primitive et ne prouve rien du tout. Il y a contradiction logique, historique, irrémédiable, absolue. C'est tout simplement absurde.

On trouvera peut-être que c'est parler trop cavalièrement d'un homme illustre; mais on n'a pas besoin d'un brevet d'Académie pour dire la vérité. Il ne s'agit ici ni de se courber devant le talent, ni de reculer devant le nom; il s'agit d'empêcher l'étiquette de couvrir la marchandise, car voilà assez longtemps que cela dure, et que l'on prend la forme pour le fond et l'air pour la chanson. Certes, on doit des égards à un homme qui est arrivé à la renommée à force de travail; mais sous la condition qu'il respecte lui-même

son nom et n'abuse pas de ce pouvoir, dont la société l'a investi, en lui déférant la place élevée d'où sa voix retentit. La renommée ne constitue pas seulement un droit, elle constitue aussi un devoir, et qui manque au devoir, perd le droit. Si un homme, sorti de la science et grandi par la liberté, plaide les miracles et prêche le despotisme, on pend une croix devant son nom, pour crier gare ! aux passants. C'est un baiser de Judas que M. Guizot a donné à son seigneur et maître, le libre-examen. Quel dommage que le Saint-Père ne puisse pas lui envoyer l'ordre du Saint-Esprit, dans un reliquaire !

XXV

La question suprême que le *monde chrétien* a maintenant à résoudre c'est de casser tout pouvoir temporel d'Église et de faire une réalité de la liberté de conscience, qui n'est qu'un mensonge aussi longtemps que le pouvoir temporel existe. L'État, comme l'homme, ne veut plus de la tutelle religieuse. Voilà trop longtemps que le règne de la grâce afflige l'humanité, il est temps que le règne de la justice commence. Ce n'est qu'alors que l'art développera sa puissance moralisatrice si clairement manifestée dans l'antique Grèce, mais entravée de nos jours par l'état hybride des institutions politiques.

Il est facile à comprendre, du reste, qu'un art public et humanitaire, une littérature populaire et morale, un drame national et héroïque poussent bien plus puissamment les âmes vers le bien, que les commandements stériles du clergé et les menées égoïstes du sacerdoce. L'action affective de la religion, au surplus, ne provient que de la mise en scène esthétique de l'Église. Prenez à la chaire la forme oratoire empruntée à la poésie, à l'autel l'image idéale empruntée à la peinture, au sacerdoce le costume oriental emprunté à la fantaisie, à la messe la voix harmonieuse empruntée à la musique, en un mot, prenez au culte sa beauté dramatique empruntée à tous les arts, et voyez ce qui reste — l'exposition raisonnée d'une doctrine qui, dépouillée de ses oripeaux artistiques, s'enfuit immédiatement dans la science. Otez l'art, et la religion disparaît.

L'Église ne le sait que trop bien et use et abuse de l'art par tous les moyens en son pouvoir. Si l'on pouvait convertir toutes les images religieuses qu'elle a répandues avec une merveilleuse prodigalité, en images d'art et de science, l'éducation du peuple serait faite. L'homme, en ouvrant les yeux pour la première fois, voit à son berceau l'image de son saint patron; et quand il ferme les yeux pour la dernière fois, on pose l'image de son Dieu entre ses mains mourantes. Il est accueilli, élevé, conduit et enterré par l'image. Le culte de l'Église n'est qu'une grande

distribution d'images : images plastiques, picturales, poëtiques, réthoriques, légendaires, mythiques, symboliques, fantasmagoriques. Il n'y a que l'Église et le despotisme qui aient su tirer parti de l'art et jouir de la puissance qu'il contient. La démocratie, toujours pétrie de bonnes intentions et toujours dépourvue de sens politique, a commencé par proscrire l'art sous prétexte d'économie sociale. Elle a trouvé là le plus sûr moyen d'éterniser le règne de ses adversaires.

Heureusement que le progrès se fait par une loi immanente qui pousse l'aristocratie de l'intelligence hors du giron de l'Église. Il y a longtemps que l'intelligence ne demande plus sa nourriture spirituelle au dogme et au confesseur, mais à l'art et à la science. Si l'art n'a pas toujours été un moralisateur, ce n'est pas la faute de l'art, mais bien des artistes. Et comment les artistes auraient-ils compris leur mission, puisque l'Église, en monopolisant l'enseignement moral, fit son possible pour repousser l'art mondain dans le cercle étroit du plaisir sensuel. Mais malgré la réaction incessante du clergé, l'art et la littérature ont, depuis la réforme, exercé bien plus d'influence que la religion sur le destin des sociétés, et les conséquences salutaires de cette influence sont incontestables. Ce n'est pas l'Église qui a fait la révolution, la base morale de l'État moderne. L'Église n'a rien fait que s'obstiner aveuglément dans l'état barbare du moyen âge, et c'est pour cela qu'elle n'a plus de

pouvoir que sur les esprits incultes, qu'elle ne sait même pas cultiver.

XXVI

La volonté n'est que la conscience en action, et la conscience est l'acte d'union du sentiment et de la pensée, produisant la vérité. De même, la morale n'est que la vérité en action, et la vérité morale est l'union de la vérité sentimentale et de la vérité intellectuelle.

Toute morale théorique est donc un commandement qui se base sur deux moyens : sur la démonstration logique prouvant la vérité à l'intelligence, et sur la démonstration esthétique communiquant la vérité au sentiment. Là où ces deux bases manquent, le commandement n'a ni autorité ni efficacité ; car il n'a aucun droit d'imposer une règle à un être raisonnable sans lui donner des raisons, et il n'a aucun pouvoir d'élever une âme sensible à la vertu sans la toucher par la beauté. Les autres moyens que l'enseignement religieux y ajoute, — promesses, menaces, contraintes, — sont des procédés à l'usage des mineurs, et, loin de moraliser l'homme, ils le dégradent, du moment qu'il est sorti de l'enfance.

Les personnes instruites qui jugent les arts inutiles dans l'État, croient la raison suffisante pour conduire l'homme à la vertu ; elles sont dans l'erreur. La

raison suffit pour formuler la vérité scientifique, mais l'homme n'épuise pas son rôle par la production de la pensée, il doit vivre et agir dans la société; et puisque tout acte de volonté est une équation de pensée et de sentiment, l'éducation de celui-ci est aussi nécessaire à la morale que le développement de l'intelligence. La raison est une puissance généralisatrice qui formule les principes et pose, pour ainsi dire, la charpente de l'édifice intellectuel. Mais entre les chevrons logiques de cette construction restent des vides que le sentiment doit remplir. Ce n'est pas tout d'accomplir les arrêts de la raison, il s'agit encore de les accomplir d'une certaine façon; et la forme d'une action affecte la justice tout aussi bien que le fond. Il n'y a pas que des principes dans la vie, il est souvent question de nuances que le sentiment seul sait déterminer. On peut remplir les devoirs envers le prochain en blessant sa dignité, comme on peut respecter cette dignité en se refusant aux devoirs; et l'un de ces procédés est aussi immoral que l'autre.

Il reste donc dans toute action comme dans toute doctrine morale un élément sentimental qui, reposant sur l'amour du beau, échappe à la raison pure et ne saurait être saisi et cultivé que par l'idéal. S'il n'en était pas ainsi, le sentiment perdrait ses droits et serait tout à fait absorbé par la raison, ce qui, loin d'être un progrès, affaiblirait la base de l'action et finirait par faire de l'homme une théorie. Les reli-

gions, en agissant sur l'imagination par l'idéal religieux, développent cet élément sentimental et satisfont ainsi un besoin universel. C'est le secret de leur force, c'est leur titre de légitimité. La foi chrétienne, particulièrement, porte ce principe jusqu'à l'excès, et met la charité au-dessus de la justice. En plaçant la divinité entre l'idéal et la conscience, cette charité altère l'action salutaire du beau moral ; ce n'est plus pour l'amour désintéressé du bien que le croyant est charitable, mais pour l'amour d'un Dieu rémunérateur ; ce n'est plus son frère en égalité qu'il assiste, mais son frère en croyance. En faisant de la charité un devoir, l'Église fait de la mendicité un droit, et détruit l'amour qu'elle croit sauver. Le sentiment ne se laisse pas convertir en devoir sans perdre toute sa valeur qui consiste justement dans son entière liberté.

La religion, en substituant à l'idéal humain et réel un idéal surnaturel et abstrait, entrave l'action moralisatrice de l'idéal ; et en mêlant le concept à l'image, elle empêche le sentiment de former la beauté, comme elle empêche la raison de formuler la pensée. Cependant, à mesure que l'idée philosophique se dégage de l'imagination, l'idéal religieux, en perdant sa valeur intellectuelle, perd son efficacité morale et finit par devenir idole. Alors l'idéal esthétique, délivré des entraves religieuses, apparaît dans toute sa vérité et continue l'éducation du sentiment. Il n'y a qu'un art populaire et national qui puisse remplacer un mysti-

cisme transcendent et idolâtre, et accomplir l'éducation des masses; car on n'a qu'à examiner les populations rurales et lire la *Gazette des Tribunaux* pour se convaincre quelle faible influence la fantaisie religieuse exerce sur les cœurs, parce que l'efficacité de l'image est exploitée pour le compte de l'Église, au lieu de servir à l'adoucissement des mœurs et au développement du sens moral. La civilisation, cependant, parviendra à dégager peu à peu la vérité esthétique du culte religieux et à faire sentir la beauté au peuple sans les secours du mythe. Mais pour cela il faut que l'art devienne aussi actif dans l'État qu'il l'était jusqu'à présent dans l'Église. Il faut que l'image de la nature et de l'homme remplace l'image de l'absolu et du surnaturel, dans l'école comme dans le forum, dans la chaumière comme dans le palais.

XXVII.

Résumons-nous :

La nature humaine, produisant spontanément l'idée et l'idéal, est poussée par sa propre action vers la vérité; elle est donc perfectible, rachetée, sanctifiée de par son essence ; elle n'a pas besoin de rédempteur, et le péché originel n'est qu'un blasphème.

Le mal n'étant qu'une force qui engendre le bien, le monde moral suit le progrès avec la nécessité d'une

loi immanente et n'a besoin ni de grâce, ni de sacrement pour arriver, au moyen de la vérité, à la vertu et au bonheur.

La justice, ne reposant pas sur une loi primordiale, mais sur le rapport entre la conscience individuelle et la conscience collective, ne peut être formulée en théorie absolue. Conduisant l'homme du fatalisme à la liberté, elle constitue un problème pratique qui se pose à chaque conflit et ne se résout nullement par l'infliction d'une peine, mais seulement par un acte d'équation.

Le sens moral, n'étant pas un organe, mais une pondération de deux fonctions, ne peut pas être éduqué ni par la foi, ni par le commandement, qui ne font que substituer l'autorité stérile d'un dogme à l'autonomie fertile de la conscience.

La conscience, se composant de sentiment et de pensée, ne peut être moralisée que par la vérité esthétique et la vérité dialectique, qui seules agissent sur les fonctions fondamentales du for intérieur engendrant la volonté.

Le bien, n'étant que l'union du beau et du logique, ne peut être produit qu'au moyen de la science qui développe l'intelligence, et de l'art qui développe le sentiment.

QUATRIÈME ÉTUDE.

LA CULTURE DE L'ART INCOMBE-T-ELLE A L'ÉTAT?

XXVIII

Les études précédentes nous ont montré la large part que l'art prend dans l'œuvre de la civilisation; son grand rôle dans l'éducation sociale n'est pas douteux. La question de l'intervention de l'État dans les arts se réduit donc au fond à la question de l'enseignement obligatoire — obligation active pour l'État et passive pour l'individu, car l'une présuppose l'autre.

L'opinion des économistes sur l'éducation obligatoire est divisée. Il y en a bon nombre qui, arguant de la liberté individuelle et de l'initiative personnelle,

se prononcent pour la négative. Mais cette argumentation n'est pas soutenable. Le motif tiré de la liberté individuelle se détruit par contradiction : il ne peut pas s'appliquer à l'enfant, qui n'est pas en état de jouir de sa liberté ; ni au père, qui n'est pas en droit de disposer de la liberté de l'enfant. En donnant à la liberté du père cette extension, on reviendrait à l'autorité absolue de la paternité antique, qui faisait de l'enfant l'esclave du père. Mais ce droit barbare est aboli depuis longtemps par la justice sociale. Que le père regarde l'enfant comme sa chose, l'État regarde cette chose comme son citoyen futur. Il s'est fait le tuteur légal de l'enfant, et il ne permet plus au père d'abuser de son autorité. Du moment donc que l'État a le droit de punir l'infanticide, il a aussi le devoir de veiller sur l'éducation. Il n'est pas admissible qu'il doive défendre le corps pour abandonner l'âme ; car il est beaucoup moins cruel de tuer l'enfant nouveau-né, qui n'a conscience ni de sa vie, ni de sa mort, que de le faire vivre dans la misère de l'abrutissement. C'est justement parce que la science est la dispensatrice de la liberté, que l'éducation s'empare de l'enfant de plein droit : sans éducation pas de liberté ; empêcher l'une au nom de l'autre, c'est frapper la liberté au nom de la liberté, et c'est absurde. Bien mieux : l'autorité paternelle, rationnellement analysée, ne repose elle-même que sur le devoir et le droit de l'éducation, c'est-à-dire sur l'enseignement obligatoire. Le père

donc qui nie ce devoir, nie par-là même sa propre autorité; et l'État, en imposant l'éducation, ne fait qu'agir en vertu du principe fondamental de l'autorité paternelle. Concluons donc à l'enseignement obligatoire au nom de la liberté individuelle, et au nom de l'autorité paternelle.

Quant à l'initiative personnelle, il est vrai que l'État peut l'entraver par la centralisation; mais il est aussi vrai qu'il peut la favoriser par l'organisation. La maxime du *Laisser-faire* est donc tout aussi vraie et tout aussi fausse que la maxime contraire : *Tout par l'État*. La première est la réaction naturelle et légitime contre l'excès de la seconde; mais elle n'est que l'antithèse, elle n'est pas la vérité. Certainement l'exagération de l'action gouvernementale, tuant l'activité individuelle, est funeste au dernier point; il n'en est pas moins vrai, cependant, que la société a des intérêts communs qu'elle doit poursuivre en commun; et c'est justement en vue de cette action collective qu'elle a institué l'État. Si le représentant de la communauté politique, le gouvernement, a souvent méconnu sa mission, en abusant de la puissance sociale au profit d'une dynastie, d'une caste, d'une faction : ce n'est pas une raison de nier cette mission, ce n'est qu'un motif d'en empêcher l'abus, et de faire rentrer le gouvernement dans son rôle, qui est l'administration de la force collective. Car en réglant les fonctions sociales exclusivement par l'intérêt personnel, on éparpille les forces

collectives en pure perte ; et en établissant une concurrence acharnée au lieu d'organiser les groupes industriels, on empêche le bien-être et le progrès. Par le retranchement de l'homme dans l'isolement de son égoïsme, on entrave l'initiative personnelle tout autant que par une réglementation despotique de l'activité individuelle. S'il y a une initiative personnelle, il y a aussi une initiative collective, et il appartient à cette dernière de mettre tous les individus en possession de la première. Car il est incontestable que pour user d'initiative personnelle, il faut être une personne ; et pour devenir une personne, il faut participer à l'éducation. Concluons donc à l'enseignement obligatoire au nom de l'initiative personnelle, et au nom de l'autorité collective.

Mais si des économistes admettent le principe de l'enseignement obligatoire, ils n'en refusent pas moins à l'art toute subvention gouvernementale, en le réduisant à une question purement industrielle. Car si l'art, par la culture du sentiment, fait partie de l'enseignement, il fait en même temps partie de l'industrie, par la création des valeurs. Sans doute, nous pourrions dès à présent assigner à l'art, au-dessus de tout intérêt matériel, sa place légitime parmi les fonctions suprêmes de l'éducation. Laissant messieurs les utilitaires s'escrimer dans leur comptabilité, nous pourrions passer outre en récusant leur compétence, et nous serions dans notre droit strict. Mais il reste à

savoir si l'art, même comme matière économique, ne diffère pas trop essentiellement de l'industrie, pour les confondre dans un arrêt commun; et c'est ce que nous allons examiner. Suivons donc un instant, en profanes, les prêtres du bénéfice dans leur sanctuaire formé d'une caisse gigantesque, où s'étale le grand livre comme sur un autel.

XXIX

Et d'abord, l'art, même sous le point de vue matériel, ne semble pas mériter le dédain superbe que lui inflige la haute-finance politique. Car il est évident que, pour la création des valeurs, il surpasse toute industrie. Malheureusement les données statistiques en cette matière sont fort rares et fort incomplètes; et il faut se borner à quelques observations générales qui n'en sont pas moins incontestables. Du reste, ce manque de documents sur *l'industrie* de l'art marque déjà une omission grave de la part des économistes et ne laisse pas de les mettre dans leur tort. Il est un défaut habituel des savants, de se préoccuper beaucoup moins de la recherche de la vérité, que de la défense de leurs théories. Que leur opinion triomphe et que le monde périsse! Après ma thèse le déluge, c'est leur devise. Mais peut-être se trouvera-t-il une

âme généreuse parmi les économistes pour combler cette lacune, en rassemblant des matériaux qui certes ne sont pas sans importance pour l'économie elle-même.

Si l'on calculait la valeur des tableaux produits par la Hollande, on trouverait des sommes énormes. Combien de millions ne faudrait-il pas pour acquérir l'œuvre du seul Rembrandt? Sans doute les nombreux tableaux hollandais passés en pays étranger n'ont pas été vendus primitivement le prix qu'il valent aujourd'hui; mais si le producteur n'a pas profité du bénéfice créé par son travail, cela ne préjudicie en rien la valeur du produit et ne change pas le fond de la question.

Du reste, l'importance commerciale des œuvres d'art est si incontestable qu'il serait superflu d'insister sur ce point. Mais le résultat économique de la production artistique ressort avec bien plus d'éclat encore quand on réfléchit qu'elle n'entraîne presque pas de frais en dehors de l'entretien du travailleur, tandis que toute industrie demande une mise de fonds considérable. Il y a donc là une création de valeurs sans absorption de capital, une richesse qui pousse sur la main, pour ainsi dire.

La Belgique possède, en chiffre rond, douze cents artistes qui produisent bon an mal an quelque chose comme cinq millions, somme qui, certes, n'est pas à dédaigner pour un pays de cinq millions d'habitants. Y a-t-il une industrie en Belgique ou ailleurs qui arrive

à un pareil résultat avec le travail de douze cents hommes, et sans appel au capital?

Il est vrai que l'artiste dépense plus que l'ouvrier; mais cette dépense ne porte pas sur l'œuvre. Le luxe de l'artiste ne représente pas les frais du produit, il représente les bénéfices du producteur. Frais et bénéfices se confondent ici, parce que l'artiste est le maître et l'ouvrier en une même personne; cependant il ne tient qu'à lui d'économiser son gain, en se réduisant au nécessaire, comme l'entrepreneur réduit le travailleur; et c'est sur cette base qu'il faut établir le calcul économique. Eh bien! en mettant l'art sur le pied de l'industrie, et en faisant au produit sa part de main-d'œuvre et sa part d'entreprise, on arrive à un bénéfice de cent pour cent. Et ce bénéfice ne serait que de cinquante pour cent qu'il dépasserait toujours du double et du triple le rapport des meilleures industries. Au point de vue économique, l'art est donc l'industrie qui rapporte le plus et qui, par conséquent, est la plus apte à augmenter la richesse publique. Il me semble que, pour cette raison, il mériterait quelque déférence de la part de l'économie.

Et ce n'est pas tout : l'art, au surplus, produit une valeur permanente, une valeur foncière en quelque sorte, qui augmente avec la civilisation d'année en année, doublant et triplant son prix primitif; tandis que la valeur produite par l'industrie diminue de jour en jour, pour disparaître complétement. On objectera

peut-être que l'augmentation de la valeur artistique ne représente que l'intérêt accumulé du capital employé à son acquisition. Mais cette assertion ne serait pas exacte, car le produit artistique solde les intérêts de son capital par les services qu'il rend, tout comme le produit industriel. Seulement ce dernier place le capital plus ou moins à fonds perdu, tandis que l'œuvre d'art conserve le capital. D'ailleurs, la rente morale qu'elle paie à tout spectateur est transmuable en argent comptant, au moyen d'une exposition. Et son revenu ne se borne pas là, car l'œuvre d'art rapporte en plus des intérêts usuraires par sa reproduction.

L'art n'est donc pas en reste d'intérêt, bien au contraire! et les économistes seraient fort étonnés en calculant les sommes fabuleuses qu'il produit par l'intermédiaire des industries artistiques alimentées par lui.

Voyons un peu : pour les peintures, les dessins, les gravures d'après les monuments, combien de millions?

Pour les statues moulées et remoulées, coulées en bronze et en plâtre, combien de millions?

Pour les tableaux copiés et recopiés, photographiés, dessinés et gravés sur cuivre, sur acier, sur zinc, sur pierre et sur bois, combien de millions?

Pour les arts dramatiques, entretenant tout un peuple de chanteurs, d'acteurs, de choristes, de comparses, de musiciens, de décorateurs, de machinistes, etc., combien de millions?

Pour les œuvres musicales, exécutées des centaines de fois dans les théâtres, dans les conservatoires, dans les concerts et sur la place publique, combien de millions ?

Pour l'impression et la réimpression sans fin des partitions, des symphonies, des sonates, des extraits, des arrangements, des variations, des duos, des trios, des quatuors, etc., etc., combien de millions ?

Pour la fabrication des pianos, des orgues, des violons, des clarinettes, des trombones, des cornets à piston, etc., etc., créée par l'art musical, combien de millions ?

Pour les éditions et rééditions des œuvres de l'art littéraire, nourrissant une armée de libraires, d'imprimeurs, de papetiers et de relieurs, combien de millions?

Ah ! messieurs, l'addition s'il vous plaît ! faites-nous d'abord ce petit compte et revenez après parler art en économistes.

Il serait curieux de savoir où vous prendrez l'industriel qui fait des affaires aussi importantes que MM. Shakespeare, Molière, Schiller, ou MM. Haydn, Mozart, Beethoven? Voilà des maisons solides qui prospéreront pendant des siècles et qui ne craignent ni la paix d'Italie ni la guerre d'Amérique !

XXX

On vous entend bien, vous dites : nous ne nions pas l'importance industrielle de l'art, nous voulons seulement qu'il se développe, comme toute autre industrie, par ses propres forces et sans garantie du gouvernement, chose d'autant plus facile pour lui, qu'il dispose de tous les moyens par vous énumérés.

C'est très-clair et très-net, sans doute, et il ne faut pas beaucoup de pénétration ni beaucoup de raisonnement pour tirer cette simple conséquence du principe : *laissez-faire*. Toutefois on pourrait vous accorder le bénéfice de votre conséquence, quoique l'art, comme l'industrie la plus lucrative et la plus expansive, pût mériter quelques égards spéciaux. Mais l'art n'est pas seulement une industrie, c'est la grande école d'une masse d'industries qu'il anime de son souffle et qui meurent sans lui. Maintenant ne parlons plus des différentes professions artistiques mentionnées tout à l'heure, et qui ne servent qu'à reproduire et à exécuter les œuvres originales. Parlons des arts industriels proprement dits. L'ébénisterie, la tabletterie, la céramique, la verrerie, la fonderie, l'orfévrerie, la bijouterie, la tisseranderie, enfin tous les métiers en tant qu'ils font partie de l'art décoratif, ne prospèrent qu'à la condition que le grand art vive, marche et leur

communique son goût et son feu. Nulle part vous ne voyez cette industrie du beau, la plus élevée et la plus fructueuse après l'art lui-même, se développer heureusement sans être devancée et conduite par l'art.

Regardez plutôt dans l'histoire. Écoutons M. Viardot : « Comment l'Attique, dit-il, dont le territoire étroit, rocailleux, presque stérile, n'avait ni champs de blé, ni prairies, ni bois, ni fer, ni chanvre, ni laine, ni cuir, ni troupeaux ; qui achetait du dehors sa nourriture, sa boisson, ses vêtements, ses meubles, ses métaux, ses cordages, ses chevaux, ses esclaves ; qui n'avait à livrer, en retour de tant de productions étrangères, que l'huile des arbres de Minerve, le miel de l'Hymète et le marbre du Pentelès, comment l'Attique, « partie décharnée du squelette du monde, » ainsi que la nommait Platon — a-t-elle pu nourrir sur son sol infertile cette population de cinquante mille citoyens libres et de quatre cent mille esclaves ? Comment s'est-elle donné une marine et une cavalerie ? Comment a-t-elle assujetti les îles de l'Archipel, fondé de lointaines colonies, vaincu les hordes innombrables du roi de Perse, lutté contre Philippe, résisté à Sylla ? C'est qu'à défaut d'agriculture, elle avait la haute industrie ; c'est qu'elle possédait, en tous genres de belles choses, les meilleures manufactures de toute la Grèce, c'est-à-dire du monde connu. Et cette supériorité dans l'industrie, qui lui fit supplanter, l'une après l'autre, Égine, Sicyone, Rhodes et Corinthe, elle la

devait à sa supériorité dans les arts. La Minerve colossale de Phidias, dont on aperçoit le panache du promontoire de Sunium, appelait les commerçants de tout l'univers dans les ateliers où se créaient les tableaux, les statues, les broderies, les vases, les casques, les cuirasses, dont le prix devait entretenir la richesse et la population de l'Attique. Periclès avait donc fait un bon calcul, en même temps qu'une belle œuvre, lorsqu'il dépensa, sous la direction supérieure de Phidias, jusqu'à quatre mille talents (vingt-deux millions de francs), trois fois le revenu total de la république, en travaux d'architecture, de sculpture et de peinture, et en récompenses aux artistes célèbres. Il assurait à sa patrie la puissance et la richesse par le moyen de la grandeur et de l'éclat. »

De tels faits se passent de tout commentaire. Il est vrai que dans l'antiquité les produits de l'art s'élevaient à une valeur que de nos jours les œuvres contemporaines n'atteignent pas. Plutarque et Pline rapportent que Nicias refusa la somme énorme de soixante talents (324,000 francs) qui lui fut offerte pour prix d'un de ses tableaux ; que César paya quatre-vingts talents (432,000 francs) les deux tableaux de Timomaque qu'il plaça dans le temple de Vénus Génitrix ; qu'un tableau d'Aristide fut vendu cent talents (540,000 francs) et que la ville de Sicyone acquitta ses dettes en vendant les tableaux qui étaient du domaine public. A Rome une statue en marbre, faite par un artiste médiocre, valait

couramment douze mille francs de notre monnaie. Mais déjà nos vieux tableaux montent à des sommes dignes des temps antiques. On sait qu'une madone de Murillo a été acquise pour le Louvre au prix énorme de 600,000 francs; et l'art contemporain, le progrès aidant, retrouvera sa valeur marchande d'autrefois.

Passons à Venise. Après la destruction de l'empire romain, les métiers disparaissent avec les arts et les sources de la prospérité publique se dessèchent. Les rois chevelus, convoitant bientôt le luxe d'une civilisation anéantie, ne trouvaient que quelques somptueux débris des villes démolies à empiler dans leurs palais, et pour le reste ils étaient obligés de recourir à l'Orient. Tandis qu'en Occident toute tradition artistique et professionnelle s'était complétement rompue, les connaissances techniques disparaissant avec les ouvriers, Byzance avait accueilli l'art émigré pour lui communiquer quelques nouveaux éléments de vie. L'industrie occidentale était donc à recommencer, et il n'y avait que les produits orientaux qui pussent servir de modèles. Venise se chargea de cette mission. Dans le XIe siècle, elle appela des mosaïstes byzantins pour orner sa riche et bizarre église de Saint-Marc et cultiva dès lors tous les arts avec autant de munificence que de succès. Devenue le grand entrepôt des produits de l'univers, elle profita de sa culture artistique pour développer les arts industriels, et fonda, la première dans l'Europe du moyen âge, la fabrication

et l'exportation. Et bientôt d'une métropole de commerce elle se fit la métropole de l'art et de l'industrie et la reine du monde civilisé.

XXXI

Encore un exemple contemporain. En quoi consiste la gloire, l'importance et la richesse de Paris, si non dans ses arts et dans ses arts industriels avant tout? Paris, et la France entière, n'a pas une seule industrie non artistique qui ne soit surpassée par l'industrie analogue de quelque autre pays; mais la capitale française a une suprématie incontestable dans toutes les productions qui se rapportent à l'art décoratif. C'est son goût, son aptitude, son intelligence pour la haute industrie, qui lui assigne la place élevée qu'elle occupe. Il est vrai que Paris se flatte d'être la tête du monde, le centre du progrès, le réceptacle de la civilisation. Mais tout cela n'est pas sérieux. La tête est là où est la science, et la science est en Allemagne; le progrès est là où est la liberté, et la liberté est en Angleterre, en Belgique, en Suisse; la civilisation est là où l'homme s'affranchit de l'instinct par le libre arbitre, et cela est un peu partout. La spécialité de Paris, c'est l'influence du bon goût sur les mœurs sociales, de ce bon goût qui au Français tient même

lieu de morale; c'est l'empire de la forme, de la mesure, de la grâce. Prenez à Paris ses arts, et rien n'en reste qu'un amas de maisons; car avec les arts vous lui enlevez la politesse de sa vie et l'élégance de son existence.

La France prend, parmi les peuples, la place que la la femme occupe dans la société; elle apprivoise la rudesse de l'homme par la délicatesse de son sentiment, et communique une chaleur bienfaisante à l'activité masculine, par la vivacité entraînante et l'enthousiasme facile de sa nature. Aussi la France a-t-elle toutes les qualités de la femme jusqu'à son dévouement, son amabilité, son bon sens dans les choses pratiques et son tact spontané pour les convenances; et toutes les faiblesses de la femme jusqu'à sa vanité, sa légèreté, sa versatilité dans les idées et son engouement instinctif pour la gloriole militaire. S'il faut donc absolument à la France un titre centralisateur pour la consoler, on peut la nommer cœur du monde, et il me semble que celui-là en vaut un autre. Mais qu'elle s'en contente ou non, toujours est-il qu'elle n'est ni la tête ni le bras; car pour être la tête, elle est trop riche d'émotions et trop pauvre d'idées; et le bras du monde moderne, en dépit de toutes les batailles et de tous les batailleurs, ce n'est pas le canon rayé, c'est la machine à vapeur.

N'importe! Paris est bien la reine de l'art industriel; voilà un trône resté debout parmi tant d'autres qui,

en s'écroulant, ont laissé le goût décoratif comme legs unique de leur magnificence. La suprématie de la France dans la belle industrie, c'est là le plus clair de son héritage monarchique. Certes, cela ne veut pas dire que c'est la monarchie qui engendre l'art, — trop de républiques nous donneraient un démenti formel, — ce n'est que la dépense des deniers publics pour le culte des arts, qui en amène le développement. Seulement, comme, en France, le trésor était dans les mains de la royauté, c'est elle qui, par ses somptuosités, a favorisé les arts. Sans doute, si une république de Lutèce, semblable à celle d'Athènes ou de Venise, avait, pour le même but, dépensé des sommes pareilles, le résultat en aurait été encore bien plus heureux. C'est un point auquel nous aurons à revenir; mais puisqu'il n'y avait pas d'état libre, il faut tenir compte au despotisme de ce qu'il a fait.

C'est François Ier qui a jeté les fondements de l'art français en appelant des artistes italiens de la Renaissance, comme Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, Primatice, Rosso, Paule-Ponce Trebati, Benvenuto Cellini, Nicolo dell'Abato, etc., à sa cour. Il fit construire et décorer de nombreux palais. Son fils et sa bru, Henri II et Catherine de Médicis, ensuite Henri IV et Marie de Médicis, puis surtout Louis XIV, continuèrent l'œuvre de luxe et de splendeur.

Il faut en convenir, l'art est un dieu bien reconnaissant; il gratifie d'une auréole olympienne les mor-

tels qui lui sacrifient quelques abatis du veau d'or. François Ier, *le roi chevalier*, — qui, malgré la victoire de Marignan, a montré sa chevalerie avant tout sur le champ de l'amour, et prouvé un peu partout la vileté de son caractère, — serait un bien triste Sire sans son amour libéral pour les arts. Et le soi-disant *grand roi*, qui était grand dans toutes les petites choses, et petit dans toutes les grandes; qui n'avait pour talent de prince qu'une habileté de comédien, et pour génie de roi qu'un excès d'orgueil; dont tout le mérite consistait dans une vanité corrosive et toute la puissance dans un égoïsme féroce — celui-là serait bien l'individu le plus détestable entre tous les porteurs de couronne, s'il n'empruntait pas aux arts et aux lettres un éclat, dont il est fort innocent au fond, car il ne voyait en eux que les esclaves de sa pompe. Ce grave magot, incapable d'héberger une idée dans sa pauvre cervelle gonflée, serait certainement mort charlatan, s'il fût né sur la paille. Du reste, malgré le trône, il n'a pas échappé à sa vocation.

XXXII

Assurément, les faveurs et les trésors des cours ne suffisent pas pour faire éclore un art national; c'est un arbre qui ne porte des fruits qu'en tirant sa séve

du sol populaire. Mais si tant de rois ne purent, par leurs efforts, créer une école vraiment française, ils n'en ont pas moins propagé et développé l'amour et l'intelligence des arts; et les œuvres qu'ils ont fait exécuter et rassembler, ont servi d'école primaire au goût artistique de la nation. Nulle part on ne voit fleurir l'art industriel sans qu'il soit entouré d'une population artiste; c'est même la première condition de son progrès. On sait combien à Athènes et à Venise le peuple était amateur et connaisseur, et si Paris produit les plus belles choses dans ce genre, c'est que nulle part la masse n'a l'instinct et l'expérience de l'art à un si haut degré.

Certes, la pompe creuse et froide de Versailles et autres reliques dorées de cours prodigues seraient payées trop cher par la sueur d'un peuple, s'il n'y avait que la satisfaction d'un vain orgueil. Mais ces dépenses, folles par l'intention personnelle et heureuses par les conséquences générales, ont inauguré une prépondérance artistique qui donne la puissance et la richesse.

De tout ceci ressort clairement, ce me semble, que l'art est aussi indispensable au progrès industriel et économique qu'à tout autre progrès.

Certainement, disent les économistes, l'art est très-important pour une branche fort recommandable de l'industrie ; aussi voulons-nous que l'État établisse des écoles de dessin, même des académies de peinture, s'il

le faut absolument, puisque l'art, après tout, a ses côtés techniques qu'on peut enseigner et apprendre; mais de l'école au culte, il y a aussi loin que de l'économie à la prodigalité.

A quoi bon, cependant, produire des élèves si vous ne voulez pas en faire des maîtres, et comment voulez-vous qu'ils deviennent des maîtres si vous ne les faites pas travailler? Il ne s'agit pas d'avoir des hommes qui sachent dessiner et peindre, il s'agit d'avoir un art vivant, puissant, fertile. Mais ce n'est pas dans les écoles et les académies que l'artiste grandit, c'est dans la société et dans l'État; ce n'est pas au moyen de quelques médailles, bouts de ruban et autres prix de collégien que l'art s'épanouit, c'est par l'amour que le peuple lui porte, par l'estime que la société lui accorde et par l'argent que l'État lui consacre. Il est vrai que l'art trouve sa récompense en lui-même; mais cela ne vous regarde pas. Si vous avez besoin d'art, rémunérez l'artiste, c'est règle première en bonne économie.

Mais à supposer même que l'art puisse être alimenté suffisamment par la caisse des amateurs, serait-ce une raison pour l'État de laisser au hasard les soins d'un intérêt aussi capital? Et si la caisse des amateurs par une raison ou une autre se ferme un beau jour, faut-il donc que l'art périsse et l'industrie des arts à sa suite? Serait-ce bien fait, si l'État abolissait les chaires de haute science pour ne maintenir que les écoles professionnelles, sous prétexte que toutes ces théories sont

inutiles à la vie pratique? Sans doute, les matières abstraites ne sont pas en rapport direct avec l'activité économique ; mais les sciences industrielles s'apercevraient bientôt qu'on leur a coupé aorte et carotides, et le dépérissement de l'industrie elle-même en serait la suite inévitable. Et si une chose est utile à tous et nécessaire à aucun, c'est une raison de plus pour l'État de s'en occuper; ces choses-là justement rentrent dans son domaine. Eh bien ! l'art rend le même service aux métiers artistiques que la théorie rend aux connaissances techniques. Seulement, comme en science il s'agit de concepts, un tableau d'école suffit au savant pour griffonner sa démonstration; et comme en art il s'agit d'images, l'artiste a besoin d'un mur de palais pour tracer la sienne. La différence n'est que dans le prix : le palais coûte plus cher que l'école, le mur coûte plus cher que la planche et l'image coûte plus cher que le griffonnage; voilà tout! Si vous prenez à l'art ses travaux publics, c'est comme si vous preniez à la science ses moyens d'enseignement. — Y êtes-vous à présent?

Que vous fassiez des académies ou non, peu importe; c'est de l'argent qu'il nous faut pour des œuvres.

Nous avons vu les résultats, cherchons maintenant les causes.

XXXIII

En avançant de la démonstration de fait à la démonstration de principe, notre argumentation reçoit une force nouvelle. Entrons tout de suite dans le cœur de la question.

L'ensemble des industries se divise naturellement en trois groupes. C'est d'abord la production des matières premières. L'agriculture, l'élève du bétail, la chasse, les mines, les carrières, enfin tout ce qui se rapporte à l'exploitation du sol rentre dans la première catégorie.

Le deuxième groupe comprend la préparation préalable des matières premières pour le travail ultérieur des manufactures. Ce sont les hauts fourneaux les usines à métaux fondus, battus, laminés; les scieries, les filatures, les tanneries, les teintureries, les fabrications de produits chimiques, etc., etc., enfin toutes les industries qui ne travaillent que pour d'autres ateliers.

Le troisième groupe renferme les véritables métiers qui transforment les matières préparées en objets manufacturés pour l'usage immédiat du consommateur.

Nous avons donc la *production*, la *préparation*, la *transformation*.

Il va sans dire que la *production* est attachée au sol; car l'acclimatation des végétaux et animaux, bien qu'elle laisse quelque latitude à l'exploitation, dépend elle-même des conditions climatériques. Il y a donc là des limites naturelles que ni peuple ni gouvernement ne sauraient changer.

De même, il est évident que, pour la *préparation*, le pays qui produit aura toujours un avantage marqué sur le pays qui importe. Et si l'industrie, à force d'énergie et de science, parvient à affranchir sur une grande échelle la préparation du lieu de production, comme cela se voit pour les tissus, par exemple, elle ne saurait arriver à une indépendance complète. Là encore l'activité individuelle comme l'action gouvernementale, quoique importantes, sont toujours limitées par des lois naturelles qui tôt ou tard finissent par peser dans la balance.

La *transformation*, par contre, jouit d'une liberté large et croissante; car plus la valeur de la matière disparaît devant la valeur du travail, plus l'industrie devient indépendante et capable d'extension. C'est donc ici que l'intelligence peut développer toute sa force et l'État toute sa protection, en tant que cette dernière soit désirable.

L'essence de l'industrie est le travail qui, en affranchissant la transformation de la matière de plus en plus du sol producteur, élargit la base de la production en même temps qu'il élargit la base du

marché. Car le travail, en augmentant la valeur d'un objet en proportion de la main-d'œuvre, parvient à faire sortir le produit du cercle restreint de l'utilité matérielle pour lui donner un cours sans bornes. Le travail, par une transformation infinie de la matière, parvient à un développement infini de la production et à une extension infinie du marché.

La plus expansive et la plus fructueuse des industries et par suite la plus susceptible et la plus digne de culture est donc celle qui déploie la plus grande puissance de transformation, c'est-à-dire qui emploie le moins de matière première et le plus d'intelligence ouvrière, où, par conséquent, la mise de fonds disparaît sous le travail de forme, et c'est — l'art. L'art, c'est le travail par excellence, l'industrie suprême.

XXXIV

Passons de l'abstrait au concret. La fabrication de chaussures, par exemple, est déjà une industrie passablement indépendante. Il est vrai que la production de la peau et la préparation du cuir exercent une influence locale ; mais comme les frais de la matière ne sont que pour la moitié environ dans le prix du produit, le travail commence à compter, et l'habileté, comme le goût de l'ouvrier, balanceront la matière et l'em-

porteront sur elle. En général, on pourra donc maintenir cette industrie même avec du cuir importé, si la douane n'y met pas d'obstacles. Mais malgré cela on ne la pourra pas étendre indéfiniment, car il est complétement inutile de fabriquer plus de chaussures qu'il n'y a de pieds pour les mettre. L'augmentation de l'offre ne ferait pas augmenter la demande, qui est la conséquence d'un besoin tout matériel que ni richesse ni civilisation ne sauraient développer au delà d'une certaine mesure. Cette production se régularise donc tout naturellement d'après les lois du marché.

Aussi, l'encouragement gouvernemental d'une industrie utilitaire ne portera pas des fruits durables ; car en développant l'exportation industrielle par des protections artificielles, on ne fait que déplacer les centres de production sans augmenter pour cela la production elle-même. Or, comme toutes les sociétés sont d'une solidarité efficace en fait de prospérité, tout bénéfice, qui ne représente pas en même temps une augmentation de la richesse universelle, n'est qu'apparent. Le tort qu'on a fait à d'autres, en transgressant les lois naturelles, n'aboutira, en dernier lieu, qu'à une perte de temps, de force et d'argent, la production finissant toujours par prendre son équilibre normal. Ce que l'État a donc de mieux à faire dans cette occurrence, c'est de *laisser faire,* en facilitant l'action industrielle par la liberté et la protection du commerce et de l'association, par l'augmentation des

moyens de transports et des voies de communication, par la propagation des sciences utiles et de l'enseignement polytechnique, etc., etc.

Mais si l'homme nourri ne demande plus de comestibles et si l'homme habillé ne demande plus des vêtements, l'homme intelligent demandera toujours des produits d'une nature supérieure pour satisfaire les besoins de son esprit, qui ne sont pas bornés comme ceux de son corps. Et plus il en consommera, plus il en demandera. Le *consommateur* de peintures, par exemple, ne sera pas empêché par l'abondance de sa collection, d'en acquérir de nouvelles ; car les choses marquées par le travail intellectuel sont d'une extension absolue et ne font pas double emploi. L'art, en développant sa production, cultive les esprits, et en cultivant les esprits, il multiplie les acheteurs. Il crée donc lui-même ses débouchés, parce qu'il produit le besoin, en apportant la satisfaction ; et si l'industrie subit le marché, l'art le commande.

Voilà donc une différence capitale, une loi tout économique, qui défend d'appliquer les mêmes principes aux arts et aux industries. L'industrie utilitaire a des limites infranchissables, car en augmentant l'offre elle diminue la demande. Ici la plus haute intelligence est incapable de vaincre les lois de la matière, et l'action de l'État devient impuissante. Mais l'art, au contraire, n'a pas de limites, car il augmente la demande en augmentant l'offre. Ici l'intelli-

gence ne rencontre aucune opposition de principe, et l'État n'est arrêté en rien dans l'exercice d'une influence féconde. Il n'a qu'à joindre sa puissance collective aux efforts individuels pour étendre une production libre et progressive par son essence, qui, loin de déplacer les centres de production, augmente la richesse universelle et fait du bien à tout le monde sans faire de tort à personne.

L'homme, en effet, du moment que ses besoins matériels sont satisfaits, recherche seulement les objets de goût, portant dans leur beauté l'empreinte de l'esprit ; ce qu'il demande dès lors au produit, c'est l'élément artistique. L'industrie n'est donc capable d'expansion et de puissance que par l'assistance de l'art. Elle ne s'élève à une force sociale qu'à mesure que l'art entre dans la production ; et tous ces travaux énormes, accomplis par le fer, le feu et la vapeur, n'aboutissent, en dernière analyse, qu'au produit artistique. La véritable industrie, celle qui, dominant la nature, crée des richesses par sa propre force, ne commence que là où le règne de la matière finit, et l'art, entrant en action, inaugure le règne de l'esprit.

En cultivant l'art, l'État travaille pour l'industrie de la manière la plus rationnelle et la plus efficace ; et s'il peut laisser l'industrie suivre sa pente naturelle, il doit avoir soin de l'art, qui ne vit pas de besoins physiques et de nécessités matérielles, mais de sentiment national et d'intelligence collective ; de

l'art qui est l'alpha et l'oméga de l'industrie, sa grande école et son âme créatrice.

XXXV

Le cœur des économistes sera-t-il suffisamment touché par les bons offices de l'art, pour livrer la clef du coffre-fort — nous ne l'oserions affirmer, et peu importe d'ailleurs. Qu'ils vident la question économique de l'art en famille, cela les regarde. Les observations présentées à leur intention ne forment qu'un hors-d'œuvre, et s'ils sont d'avis que l'art comme instituteur de l'industrie ne mérite pas un traitement — mettons que nous n'ayions rien dit. Mais en revenant à notre point de départ pour envisager l'art comme une des fonctions principales de l'enseignement social, en nous replaçant devant l'éducation générale, morale, humanitaire — alors nous leurs disons : Faites vos calculs, messieurs, mais ne touchez pas à la reine !

L'économie politique, cette science toute moderne, est sans contredit appelée à rendre de grands services à la société. Mais franchement, il semble que les économistes se piquent un peu trop de bon sens en réduisant toute production à une question de marché et toute société à un thème d'arithmétique. Leur fameux *Laissez-faire, Laissez-passer*, n'est au fond qu'un

gros bourgeois qui se fait place à travers le menu peuple, et leur rapport entre offre et demande, qui s'érige en *criterium* suprême des fonctions sociales, n'est qu'un lieu commun d'épicier, après tout. Aussi, dans les questions d'ordre idéal, cette science semble introduire l'économie dans le bon sens plutôt que le bon sens dans l'économie. L'assimilation des œuvres intellectuelles aux produits industriels — peut-être est-ce du bon sens, mais, à coup sûr, ce n'est pas du sens commun.

Messieurs les économistes ne comprennent pas assez que l'État n'est ni un ménage de bourgeois, ni une fabrique de produits, ni une maison de commerce; qu'il est au contraire une institution morale, intellectuelle et civilisatrice, ayant pour mission l'éducation et le développement des facultés humaines; en un mot, que l'État est un groupe social établi pour élever le mammifère bipède à la dignité de l'homme et du citoyen, et pour travailler à l'exaltation de l'humanité entière. Ces messieurs ne comprennent pas assez que la richesse, si elle est d'une importance capitale pour l'État, ne l'est que par son action salutaire sur la civilisation, et que partout où la richesse ne sert pas au progrès, elle est plus nuisible que profitable.

L'homme cultivé, s'il porte vareuse de bure et souliers lacés, parce qu'il n'a ni habit noir ni bottes vernies, si, à défaut d'un palais, il loge dans une mansarde — son bonheur n'en est pas diminué consi-

dérablement, car les jouissances de l'esprit sont infinies. Le millionaire, au contraire, qui manque de science et d'éducation, ne saura jamais augmenter considérablement son bonheur, car le plus riche ne peut manger que son soûl. Le pauvre intelligent, de plus, aura toujours autant de chance d'acquérir ce qu'il n'a pas, que l'imbécile fortuné de conserver ce qu'il a. Sans doute l'institution sociale n'est pas encore arrivée à ce degré de perfection qui permettra à l'intelligence l'exercice entière de sa force; mais une erreur de pratique n'infirme en rien la vérité d'un principe, et toute science, méritant son nom, doit graviter vers le règne de l'intelligence.

Il y a pourtant des économistes qui soutiennent le principe de l'enseignement obligatoire. Cette vérité est trop palpable pour que leur bon sens puisse s'y refuser; car l'État, s'il voulait se passer d'artistes, aura toujours besoin de citoyens. L'État se base sur le progrès, le progrès se base sur la liberté, la liberté se base sur l'éducation. Sans éducation pas de liberté, sans liberté pas de progrès, sans progrès pas d'État. C'est le serpent qui se mord la queue. Et puis, si la société est la tutrice naturelle de la faible enfance, l'État est le tuteur institué de la génération nouvelle. C'est son ministère suprême de transmettre aux héritiers des générations passées le grand legs de la civilisation; et cette transmission s'opère par l'éducation. L'enseignement est donc une obligation de l'État

envers le citoyen, comme l'apprentissage est une obligation du citoyen envers l'État.

XXXVI

Puis une autre question : si l'enseignement est un devoir de l'État, par quelle raison ce devoir se bornerait-il aux petits enfants? Si l'État a un intérêt capital de ne pas confier l'éducation de ses citoyens futurs au hasard, cet intérêt cesserait donc au moment où les élèves sortent de l'enfance, c'est-à-dire au moment où commence une nouvelle éducation, plus difficille et plus importante encore que la première, celle de la conscience et du caractère. S'il n'est pas indifférent pour un pays que ses habitants apprennent à lire, à écrire, à calculer, qu'ils soient mis en possession de leur intellect, en un mot, — est-il donc indifférent qu'ils apprennent aussi à se servir de cet instrument d'intelligence que l'enseignement leur a transmis, c'est-à-dire, qu'ils apprennent à sentir, à penser, à agir comme la dignité de l'homme et le devoir du citoyen le commandent?

Que penseriez-vous d'un cordonnier qui donnerait à son apprenti une forme et un cuir et lui dirait sans plus de façon : Voilà l'instrument, voilà la matière — maintenant fais-moi une paire de souliers. Soutien-

driez-vous que c'est le bon sens qui fait agir ainsi ce cordonnier? Toujours est-il que vous agissez exactement comme lui. Vous donnez à l'apprenti de la vie sociale l'instrument : les premiers éléments de science, et la matière : l'activité individuelle dans la communauté, et puis vous dites : Marchez ! Vous voulez pourvoir quelque peu à l'éducation intellectuelle, et l'éducation morale et sociale, tout au plus préparée au commencement de l'adolescence, vous la laissez au hasard. Mais à quel âge donc du citoyen l'action éducatrice de l'État doit-elle cesser? Est-ce qu'à l'adolescent ne reste pas beaucoup à apprendre? est-ce que l'homme adulte même ne doit pas toujours se perfectionner? Qu'avez-vous à lui offrir pour achever son éducation?

Viendriez-vous dire que c'est l'enseignement et la pratique religieux qui doivent combler cette lacune? Non, puisque vous voulez, comme de juste, séparer l'Église de l'État et mettre celle-là en dehors de l'action organisatrice de celui-ci. Or, vous n'avez rien à demander à l'Église qui, du reste, n'a rien à vous offrir que des mythes, des dogmes et des sacrements, toutes choses bien respectables sans doute, mais qui n'ont pas montré une puissance éminemment moralisatrice dans le cours des siècles, puisque la civilisation ne s'est développée nulle part qu'en combattant l'Église. Donc il ne vous reste que l'art, cette religion purifiée de l'homme cultivé, et qui est l'héritière natu-

relle de l'Église au sein de l'État. L'art, c'est la religion moins la morale, qui s'en est séparée pour rentrer dans la législation sociale de l'État, dans la justice; et moins le dogme, qui s'en est dégagé pour retourner dans le pays des songes, dont il est sorti. Ce qui est resté, c'est l'élément idéal qui fait le fond de toute religion; c'est-à-dire, l'action efficace du beau sur l'âme humaine. L'enseignement moral a commencé par l'art, c'est par l'art qu'il finira.

XXXVII

S'il y a une fonction que la société doit poursuivre d'ensemble, que l'État doit épouser d'emblée — en conviant les économistes à la noce, bien entendu, mais sans leur demander un permis de mariage — c'est l'enseignement et tout ce qui s'y rattache. S'il y a un intérêt qu'un gouvernement libéral ne doit pas confier aux caprices des amateurs et au bon plaisir d'un Mécène, c'est l'élévation des masses au sentiment du beau, du vrai et du juste. L'éducation, voilà la mission capitale, fondamentale de l'État, sa raison d'être, le but de ses efforts. Or, nous avons prouvé à satiété le rôle important que l'art joue dans l'éducation; l'État est donc obligé de le cultiver et de le doter aussi bien que la science et que toute profes-

sion qui sert au développement de l'esprit. Les œuvres intellectuelles ne rapporteraient pas un sou vaillant que l'État ne les payerait jamais trop cher, et je défie les économistes les plus huppés de trouver un placement plus lucratif pour les deniers publics. Abstraction faite de l'influence momentanée des causes politiques, la prospérité d'une société marche toujours en raison directe de sa civilisation ; et si les économistes envisageaient leur mission d'une manière plus large et plus élevée, ils feraient de l'instruction à tout prix leur *cœterum censeo*. Il n'y a que l'intelligence qui produise, l'ignorance n'est bonne qu'à consommer.

Mais ce pauvre État ! il n'a jamais d'argent pour les choses nécessaires, il a tant à payer pour les choses superflues ! Quand on discute et fixe le budget du bon peuple, on arrive toujours au fond de la bourse avant d'arriver à la hauteur de l'enseignement. On bride le cheval par la queue, comme dit le proverbe.

Comment ! vous avez des millions pour entretenir l'armée du sabre qui, si elle ne peut pas tuer le corps dans la guerre, tue l'âme dans la paix en détruisant la prospérité du pays ? vous avez des millions pour solder l'armée du dogme, qui par fanatisme combat la vérité et entrave le progrès des nations ? vous avez des millions pour salarier l'armée du bureau, qui pullule à foison et anéantit l'activité sociale en étouffant l'initiative des citoyens ? — et vous n'avez pas de quoi donner du pain à vos instituteurs, et vous payez à vos

professeurs les gages d'un cocher de bonne maison, et vous laissez croupir vos travailleurs dans l'abjection de l'ignorance? Comment! vous avez toujours des millions pour élever des églises et des fortifications, pour bâtir des séminaires et des casernes? — et vous manquez d'écoles, et celles que vous avez ressemblent à des étables; et dans vos musées scientifiques on ne trouve rien, parce qu'il n'y a pas de place; et dans vos galeries artistiques on ne voit rien, parce qu'il n'y a pas de lumière? Comment! vous avez encore et toujours des millions pour doter vos évêques, vos maréchaux, vos — que sais-je — tant de dignitaires inutiles? — et vos penseurs, vos poëtes, vos artistes, ces grands-prêtres de l'humanité qui cultivent et élèvent votre sentiment, qui font croître et fructifier votre pensée — vous les condamnez à la famine? Quelle brutale stupidité! Comme s'il y avait une meilleure armée, une meilleure forteresse, une meilleure puissance pour un État, qu'une population éclairée et morale!

CINQUIÈME ÉTUDE.

QUELS SONT LES MOYENS DE CULTIVER L'ART SELON SON BUT?

XXXVIII

Avant d'aborder cette question dans ses principes, examinons un moment les conditions politiques des époques favorables aux productions artistiques. L'opinion est très-répandue parmi les artistes que la forme monarchique et la faveur des princes sont indispensables à la prospérité des arts. Voyons ce que l'histoire nous apprend à cet égard.

Si nous nous reportons aux pays et aux temps où l'art s'est puissamment manifesté, soit par sa large place dans la vie publique, soit par la perfection de

ses œuvres, nous trouvons d'abord les nombreux monuments de l'Egypte, les plus anciens vestiges d'art venus jusqu'à nous. En Egypte régnait un despotisme oriental, théocratique, absolu.

Plus tard, à Athènes, l'art se développe avec une puissance unique dans l'histoire; Athènes était une république.

A Rome les arts littéraires et plastiques apparaissent sous l'absolutisme des empereurs.

Les deux grands foyers des arts italiens au moyen âge, Florence et Venise, étaient des républiques.

La source de la peinture allemande est Cologne, une ville libre; Holbein sort d'Augsbourg et Durer de Nuremberg, deux villes libres.

Lucas Cranach, par contre, vit à Dresde sous la protection de l'Électeur de Saxe; et la branche flamande de la peinture allemande, cultivée par les Van Eyck, fleurit à Bruges sous le règne de la maison de Bourgogne.

Au XVII[e] siècle, l'art flamand, renouvelé par l'influence italienne, brille encore, grâce au génie de Rubens, sous le règne de la maison d'Autriche.

La peinture espagnole, de même, s'épanouit sous la monarchie. Le germe de l'art français est semé par François I[er] et se développe sous Louis XIV, rois absolus; mais l'art hollandais grandit dans la république des Provinces-Unies.

De ces exemples ressort avec évidence que la forme

gouvernementale ne constitue pas une condition absolue pour l'art, puisqu'il a prospéré sous les régimes les plus divers. Mais si nous comparons la valeur relative de ces différentes manifestations artistiques, il est incontestable que les travaux exécutés dans les États libres l'emportent sur les œuvres produites sous les gouvernements despotiques.

L'art égyptien n'a pu sortir du symbole. L'art romain n'a pas su trouver une forme originale; il est resté dans le cercle tracé par l'art grec et ce n'est que dans les grandes œuvres de son architecture qu'il a montré un esprit vraiment national. La papauté a orné sa résidence et son église des chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange; mais la métropole de la religion, ce réceptacle d'images, n'a produit ni art ni école. Le pape a fait venir les deux grands artistes de la Renaissance à Rome, comme un riche particulier quelconque appellerait des artistes étrangers à décorer sa demeure. Les ouvrages qu'on admire à Rome ne sont pas des produits du terroir papal. L'art français du XVIIe siècle n'est pas plus national; c'est un rameau italien greffé sur le tronc français, mais qui n'a jamais pu faire souche dans le sol gaulois : Lesueur est un gracieux talent et Poussin un vaillant artiste; mais leurs œuvres ne sont que des reflets. Claude Lorrain n'est Français ni de naissance ni d'éducation. Louis XIV n'aimait que l'apparat, et, en dehors des décorateurs du genre de Lebrun — qui valait comme peintre à

peu près ce que son maître valait comme roi — les vrais artistes n'ont guère été protégés par l'orgueilleux monarque. La littérature tant vantée du XVII[e] siècle a le même caractère; c'est l'image fidèle de *Louis le Grand :* une perruque bien frisée sur une tête de cire. Corneille, il est vrai, montre une âme élevée et virile; mais il ne sait pas s'affranchir d'un dogmatisme littéraire dérivant d'une théorie antique mal comprise. Molière lui-même subit à un certain point l'influence de ce classicisme factice. Il n'y a que Lafontaine qui fasse exception, et qui soit franchement gaulois; en revanche il n'est qu'un écrivain de forme, le fond ne lui appartient pas, et son intelligence est loin de briller par l'élévation morale. Voltaire, Diderot, d'Alembert, voilà des écrivains français! La littérature du XVII[e] siècle n'a fait qu'ériger une pyramide pour la momie d'un roi; celle du XVIII[e] a fait la Révolution.

La république d'Athènes, par contre, élève la culture artistique à une hauteur sociale et civilisatrice que le sentiment du beau ne devait plus atteindre ensuite. Les républiques de Florence, de Venise et des Pays-Bas engendrent un art bien autrement national et vivace que celui d'aucune monarchie. De même, l'art allemand, sorti de communautés libres, puise, dans son origine populaire, une vitalité féconde qui est loin d'être épuisée. Quant à l'art flamand, vivant sous des gouvernements monarchiques, il ne faut pas

oublier que les cités des Flandres ont toujours gardé une certaine autonomie communale, et que déjà leurs luttes continuelles suffisaient pour entretenir l'esprit de civisme et de liberté. Un peuple peut succomber devant la force, mais les qualités mâles, suscitées par les efforts patriotiques, n'en porteront pas moins leurs fruits. Puis il y a des époques dans la marche des sociétés où l'existence nationale, la délimitation territoriale priment tous les autres intérêts, et où la gloire de la dynastie est en même temps la prospérité du pays.

La balance penche donc du côté de la liberté politique, et c'est bien naturel. L'art, pour prospérer, a besoin de deux choses : de l'esprit national et de l'argent public. Que cet esprit se manifeste sous une monarchie ou sous une démocratie, que cet argent vienne du roi ou du peuple, peu importe. Mais si les princes se montrent quelquefois plus faciles à prodiguer l'argent public, les républiques se montrent toujours moins disposées à opprimer l'esprit national; et la puissance intellectuelle du peuple est encore plus nécessaire à l'art que la force matérielle du trésor. Là, d'ailleurs, où l'esprit national s'associe aux arts, le concours financier n'a jamais manqué aux artistes; et là où la nation reste étrangère aux efforts artistiques, la munificence du prince n'a jamais enfanté rien de fertile et de durable. Et quel avenir s'ouvre devant l'art, s'il dépend des faveurs d'une cour? Le prince

amateur une fois mort, que doit devenir l'art, s'il n'a pas de racines dans le peuple? Du reste, le caractère dynastique et personnel d'une royauté, le goût capricieux et dépravé d'une cour ne peuvent exercer une influence salutaire sur les arts; tandis que le souffle franc des communautés libres pousse nécessairement l'art à sa vraie mission, qui n'est pas de glorifier le souverain et les faits et gestes de ses ancêtres, mais de représenter les beaux types, les grands actes de la nation, et, dans la nation, l'idéal de l'humanité.

XXXIX

On a bien dit que les anciennes républiques protectrices des arts n'étaient pas de vraies démocraties, mais des oligarchies aristocratiques; qu'importe après tout? Il ne s'agit pas de telle ou telle forme de gouvernement, il s'agit d'une communauté politique où l'esprit national et civique puisse se développer. Si les monarchies avaient favorisé ce développement, l'art y aurait fleuri tout aussi largement qu'ailleurs. Les gouvernements de ces républiques s'occupaient avant tout de l'intérêt général; car, malgré leurs formes oligarchiques, la volonté populaire était la base de leur pouvoir. Les rois, au contraire, régnaient par un droit divin, supérieur à la volonté de leurs sujets, et

les grandeurs de la dynastie n'étaient pas toujours d'accord avec les progrès du pays. L'éclosion d'un art vigoureux et vivace comme celui de ces républiques, suffit, du reste, pour attester la tendance populaire et la légitimité nationale de leurs gouvernements.

Partout où l'art est arrivé à un haut degré de perfection, c'est à une époque de prospérité publique et grâce au sentiment collectif de la société poussée vers l'idéal par le courant puissant des idées patriotiques. Si l'esprit du peuple ne travaille pas avec l'artiste, avec le poëte et même avec le philosophe, les efforts individuels restent stériles, n'arrivent qu'à l'imitation, tout au plus à l'éclectisme, mais jamais à la création. Cette vérité, l'histoire nous l'enseigne. Ce n'est pas le génie qui fait les époques, c'est l'époque qui fait les génies.

L'Égypte atteint le point culminant de son art dans le xve siècle avant Jésus-Christ, sous la dix-huitième et la dix-neuvième dynastie, après avoir chassé les Hyksos, conquérants étrangers, et inauguré une nouvelle ère de renaissance nationale.

L'art grec produit ses chefs-d'œuvre vers le milieu du ve siècle, à l'époque où l'activité nationale, exaltée par les victoires sur les Perses, se développe dans toute sa splendeur et dans toute sa puissance.

L'art romain, c'est-à-dire les grandes œuvres architecturales, qui seules se dégagent de l'influence hellénique, arrive à son apogée sous le règne des

Flaviens qui, après la tyrannie de Tibère et de Néron, donnent à l'empire un gouvernement plus stable et à l'État romain une forme plus en harmonie avec l'esprit de sa société. L'époque de Trajan marque en même temps le point culminant du développement national et artistique de la Rome des Césars.

L'art de la Renaissance surgit en Italie au moment où, les guerres des Guelfes et des Gibelins ayant cessé, les rivalités des républiques ont enfin déterminé une certaine pondération politique; où la prospérité commerciale des États italiens est sans égale; où l'esprit réveillé par le souffle de la Réforme sort de sa léthargie religieuse, revient aux études et met toutes les intelligences en ébullition.

Shakespeare, le plus grand poëte de tous les temps, se lève, en Angleterre, sous le règne glorieux d'Élisabeth, quand, après la destruction de l'*Armada* espagnole, la conscience du peuple anglais se recueille pour la première fois dans le sentiment de sa puissance nationale.

En France, l'art et la littérature, quoique faussés par le despotisme, s'épanouissent sous Louis XIV, lorsque, après des luttes religieuses et des guerres intestines, la nation arrive enfin à une unité stable à l'intérieur et forte au dehors.

En Allemagne, les guerres de la Réforme avaient anéanti art et littérature; mais à peine les brillantes victoires et les tendances libérales de Frédéric le Grand

réveillent-elles l'esprit national, qu'aussitôt Lessing, Gœthe, Schiller, Kant, etc., surgissent et inaugurent une culture intellectuelle qui, pour être la dernière venue, n'en est pas moins la plus efficace et la plus populaire.

On pourrait multiplier les exemples, citer la France et ses succès artistiques et littéraires sous la Restauration et le gouvernement de Juillet, alors que le pays jouissait des conquêtes de la Révolution; on pourrait nommer la Belgique qui produit une renaissance de peinture après la Révolution de 1830 ; mais l'énumération est plus que suffisante pour démontrer que la condition fondamentale d'une vraie civilisation, c'est l'élan populaire, c'est l'esprit patriotique, c'est la liberté avant tout.

XL

Le génie n'est qu'un vigoureux talent doublé d'une forte intelligence et fécondé par la puissance génératrice du peuple; c'est un miroir qui concentre et reflète l'âme de la nation. Si, à de certaines époques, les hommes supérieurs foisonnent tout d'un coup, ce n'est pas que la nature produise momentanément des cerveaux mieux organisés, c'est que l'époque permet aux forces de se manifester et de se développer parce que la

substance intellectuelle s'est amassée dans la nation.

On répète souvent que le génie perce quand même; mais ce sont de ces phrases banales à l'usage des philistins. Pour un grand homme qui, favorisé par les circonstances, a pu donner la mesure de sa force, combien de génies qui ont misérablement péri! Le génie n'est pas aussi exclusif qu'on semble le croire. Michel-Ange, s'il était né en Allemagne, avec son caractère droit et fougueux, serait peut-être devenu un apôtre de la Réforme, en dépit de ses aptitudes artistiques. Et qui sait si Shakespeare, vivant de nos jours, ne siégerait pas au Parlement au lieu de jouer dans ses drames. Il est plus que probable que Gœthe et Schiller, s'ils pouvaient renaître aujourd'hui, s'occuperaient de science et de philosophie au lieu d'écrire des poëmes. N'importe, ce qui est certain, c'est que l'instinct de la masse et l'aspiration de l'époque déterminent la voie du génie tout autant que la pression de sa propre nature.

L'homme ne peut rien sans l'action de la collectivité; c'est la coopération de la société qui fait monter un sang bouillant dans son cerveau, et y engendrer des créations. Il faut l'enthousiasme de la nation pour exalter le génie, en lui donnant la conscience de sa force; il faut la reconnaissance du peuple pour soutenir l'âme dans ces luttes douloureuses avec sa propre pensée, qui seules produisent les grandes œuvres.

La papauté elle-même s'inclina devant Michel-Ange.

Il voyait la gloire de sa nation jaillir de la pointe de son ciseau, et son cœur tressaillait d'une émotion généreuse quand il contemplait son ouvrage. C'est dans le sentiment de sa puissance, dans la certitude de sa mission qu'il puisa cette force d'abnégation, qui lui fit coller une chandelle sur sa casquette pour travailler la nuit, et le poussa à s'enfermer pendant des mois, seul comme Jéhovah, avec ce morceau d'argile dont il formait un homme.

Quand un nouveau livre de Gœthe ou de Schiller paraissait, c'était un événement national; l'Allemagne oubliait même les guerres de l'empire et les désastres de la patrie. Le peuple comprenait instinctivement qu'il lui fallait une littérature, cette condition première d'une nationalité, et que, le fondement intellectuel jeté, il parviendrait bien à y ériger l'édifice politique. Il laissait donc marcher les armées de Napoléon et allait voir *Wallenstein*, mais il prit sa revanche en 1815; et Schiller, en créant une Allemagne spirituelle par la communauté des idées, lutta pour l'indépendance de son pays autant que Stein et Blucher. Aussi, le noble poëte, en s'épuisant dans les veilles, sentait-il bien la présence de la nation travaillant avec lui; il voyait les rayons de mille intelligences converger vers le foyer de sa pensée, et son organisation délicate trouva la force d'un géant.

Il n'y a pas là une question de puérile vanité, mais bien une loi toute phénoménale; car une action ne

peut être efficace qu'en raison de la réaction qu'elle rencontre et qui lui sert de point d'appui. Ce n'est pas la satisfaction d'un amour-propre égoïste que le génie cherche dans le succès, mais la certitude que sa pensée porte coup et qu'elle ne se débat pas dans le vide. Un penseur qui met son âme dans une œuvre sérieuse et profonde, accomplit sa tâche d'abord spirituellement, par une étude consciencieuse, dégageant ses idées et faisant la clarté autour de son sujet. Après avoir achevé ce travail méditatif et intérieur, il est parfaitement édifié et n'a plus aucune raison personnelle d'entreprendre la tâche pénible de l'écrivain, de ramener ses notions à l'exactitude de la logique, d'emprisonner ses idées dans la camisole de la grammaire, et de fixer sur le papier ses pensées, qui se mouvaient si librement et si facilement dans son cerveau. La question matérielle n'existe pas, à vrai dire; car, quant à la rémunération que la société accorde aux travaux de l'esprit, un homme ferait beaucoup mieux de fabriquer des allumettes chimiques que des étincelles intellectuelles.

S'il remplit donc cette mission ingrate, l'homme ne le fait que pour le plaisir de se communiquer, d'être approuvé par des hommes de cœur et d'esprit qu'il estime, de voir venir des amis lui serrer la main et lui dire : « Vous avez donné une expression aux pensées qui nous obsédaient, mais qui ne prenaient pas de forme, engagées qu'elles étaient dans le vague du

sentiment; vous avez enrichi notre conscience — merci! » Il le fait dans l'espoir que les grains féconds jetés aux vents tomberont dans des cœurs dévoués à la vérité, et y germeront pour le bonheur de la société et pour la gloire du genre humain.

Et le véritable artiste sent et pense comme le véritable écrivain; il n'y a que l'amour du peuple, c'est-à-dire la certitude d'une action salutaire, qui puisse encourager de tels hommes et qui puissent les récompenser des luttes surhumaines, des peines amères et des découragements atroces que le génie leur inflige.

Il n'existe donc qu'un moyen de faire épanouir les arts, c'est de favoriser le progrès du pays et de vivifier l'intelligence de la nation. Un gouvernement qui entrave la liberté des idées et le mouvement des esprits, aura beau encourager les artistes et semer les millions, il aura beau créer des académies et organiser des expositions — il ne produira jamais ni art, ni littérature, ni science, et le génie se vengera de lui par son abstention.

XLI

L'intervention de l'État dans les arts fait surgir ensuite la question de l'enseignement artistique, question sur laquelle les artistes eux-mêmes ne sont point d'accord. Les uns défendent les académies, et d'autant

plus qu'ils y aspirent; les autres condamnent les écoles d'État et veulent les remplacer par l'enseignement magistral ou d'atelier.

M. Viardot, dans une intéressante brochure déjà citée, instruit le procès des académies et prouve, l'histoire en main, qu'elles n'ont jamais rien produit. Nous ne répéterons pas les arguments historiques de M. Viardot que l'on peut lire dans son livre; mais nous nous permettrons de lui adresser une observation. Les grands maîtres ne relèvent que d'eux-mêmes et de leur époque; qu'ils reçoivent les éléments de leur éducation professionnelle dans un atelier ou dans une académie, peu importe; le talent se signalera toujours, s'il est aidé par l'esprit du temps. Mais les ateliers pas plus que les académies n'élèvent de grands artistes si l'art est en décadence. Si donc les écoles publiques ne produisent rien, elles n'empêchent rien non plus, et les arguments de M. Viardot n'ont pas la valeur qu'il suppose. Ce n'est pas l'absence des académies qui a fait grandir Raphaël et Michel-Ange, et il n'est guère probable que ces artistes auraient perdu leur génie par une éducation académique bien ordonnée, mettant tous les moyens d'instruction à leur disposition. C'est généralement l'affaiblissement de l'art qui a fait sentir le besoin des académies, et, avec ou sans celles-ci, la rétrogradation aurait suivi son cours. Assurément le meilleur institut n'est pas en état d'arrêter une décadence;

mais peut-être qu'il n'est pas tout à fait impuissant à conserver quelques bonnes traditions pour des temps meilleurs.

En somme, l'art contemporain en Belgique et en Allemagne, qui certes n'est pas à dédaigner, est sorti, après tout, des académies d'Anvers, de Bruxelles, de Munich, de Dusseldorf, de Berlin, de Dresde, etc. Ce n'est pas la forme de l'enseignement qui est en cause, c'est l'esprit de l'époque. Ni académies, ni ateliers ne font ou ne défont les grands maîtres ; ceux-ci surgissent par un concours de circonstances plus générales, auxquelles les écoles magistrales comme les écoles gouvernementales sont soumises elles-mêmes.

Là n'est donc pas la question; la question, au contraire, est celle-ci : l'art étant une fonction sociale de la plus haute importance, et l'État étant obligé de pourvoir à l'enseignement artistique, comment cet enseignement doit-il être organisé?

Il va sans dire que l'État n'est pas tenu de produire des génies et de créer des maîtres, choses qui ne sont pas dans son pouvoir; mais il a le devoir de mettre l'enseignement des arts, comme tout autre enseignement, à la portée de tout le monde. Il est vrai que la plupart des artistes estiment l'éducation magistrale préférable à l'instruction académique. Nous sommes de leur avis. L'autorité d'un maître vénéré exerce un grand ascendant sur les élèves, et une émulation générale en est la conséquence heureuse. Mais c'est

une question pratique, que chaque élève peut résoudre à sa guise, puisque rien ne l'empêche d'aller à un atelier si l'académie ne lui convient pas. Certes, pour toute science, on ferait son éducation plus facilement, en prenant un bon professeur à son service; mais tout le monde n'a pas les moyens de s'instruire à ce prix. L'État, au surplus, ne peut pas forcer le maître à prendre des élèves, ni les élèves à accepter les conditions du maître. L'enseignement d'atelier constitue une sorte de monopole, qui n'est pas susceptible d'une généralisation démocratique et qui, pour cela, échappe à l'action gouvernementale. L'État est donc obligé d'organiser des écoles publiques pour les arts aussi bien que pour les autres disciplines de la culture humaine.

D'ailleurs le temps patriarcal n'est plus où le disciple, en entrant dans l'atelier, entrait dans la famille du maître, prenait part à sa pensée, à son travail et souvent à sa gloire. L'État ne peut pas changer les lois sociales et refaire le passé; les avantages de l'ancien enseignement seraient mille fois plus grands, qu'il ne servirait à rien de les constater, puisqu'il est impossible de les ressusciter. Aujourd'hui un atelier à élèves ne diffère plus beaucoup d'une académie, si ce n'est par l'autorité plus absolue du maître.

Si nous tirons les conséquences des observations précedentes, le rôle de l'État dans l'éducation artistique se dessine avec netteté. L'État ne peut pas pro-

duire un art par son intervention directe, il doit donc organiser son école en vue des éléments techniques que l'on peut enseigner et apprendre en tout état de cause. L'académie, par conséquent, doit viser avant tout au dessin et puis à la peinture d'après nature ; car le métier de peintre comme de dessinateur est une science, que tout homme sain d'esprit et de cœur peut s'approprier jusqu'à un certain point. Le sentiment du beau, sans doute, dépend de l'organisation et ne laisse pas s'inculquer ; mais il existe plus ou moins dans chaque homme, il est susceptible de développement et d'éducation. L'académie doit donc avoir soin de mettre de beaux modèles sous les yeux de l'élève au moyen des collections de tout genre. Dans les grandes villes, les musées publics peuvent remplacer les collections académiques, mais dans des villes dépourvues de galeries, tout enseignement est insuffisant sans les exemples qui parlent aux yeux. Une collection de bons plâtres n'est pas difficile à acquérir et des gravures et photographies peuvent suppléer aux tableaux. Mais la plupart des académies sont loin de posséder de telles richesses, et tout reste à faire. Il n'y a que le mauvais état de l'enseignement en général et partout pour expliquer cette incurie qui réduit le matériel de beaucoup d'écoles à quelques méchants plâtres, souvent de deuxième et troisième ordre.

Une omission grave est ensuite l'absence de l'enseignement oral ; une chaire d'esthétique est indispen-

sable à une véritable académie. Beaucoup d'artistes, et les meilleurs, tout en prêchant d'exemple, ne savent pas expliquer le comment et le pourquoi; s'ils sont très-aptes à éduquer le sentiment de l'élève, ils sont incapables de féconder son intelligence; car leurs meilleurs arguments se trouvent au bout de leur pinceau. Mais aujourd'hui l'instinct ne suffit plus à la production des grandes choses. La science étend sa puissance bienfaisante de jour en jour, et nul producteur, pas même l'artiste, ne saurait s'en passer impunément. La science a commencé par affaiblir le sentiment artistique, elle finira par le fortifier. Il n'y a que l'intelligence du beau, la compréhension de la mission morale et humanitaire de l'art, qui puisse suppléer à l'absence de formes historiques, produites jadis par le mouvement instinctif des masses. La nation ne nourrit plus le sentiment de l'artiste parce qu'elle s'avance de l'instinct au libre arbitre; l'artiste doit faire comme la nation : il ne lui suffit plus de sentir, il lui faut savoir et vouloir.

En exécutant ce programme, l'État remplit la tâche qui lui incombe; on ne peut pas lui demander une académie qui soit en même temps une grande école magistrale, car un tel établissement ne dépend pas entièrement de sa bonne volonté. Cependant il doit, si faire se peut, élever son académie au-dessus d'une simple école préparatoire, car du moment que l'enseignement artistique rentre dans les attributions de l'État,

il n'y a aucune raison de ne pas le faire aussi complet que possible. Du reste, toute académie bien établie tend naturellement à faire école, et dès lors il vaut mieux seconder ces efforts que les contrarier. L'État aura beau limiter son programme à l'enseignement technique, il ne pourra pas empêcher les élèves de se lancer dans la composition, ni interdire aux professeurs de donner les conseils qu'on leur demandera. Et il est certainement plus rationnel de fournir les renseignements nécessaires dans l'académie, que de forcer l'élève à les chercher ailleurs. L'État doit donc organiser son institut des Beaux-Arts en vue de ce développement et lui donner pour chef un artiste intelligent et instruit, qui posséde avant tout la *science* de l'art et qui puisse, par l'autorité de son nom, transporter les avantages de l'atelier privé dans l'école publique. Car si les ateliers valent mieux que les académies, évidemment les écoles à directeur valent mieux que les écoles à sénat. Un sénat académique, pareil en cela à toute assemblée, peut rendre des services comme autorité délibérative et pour des décisions théoriques; mais quant aux mesures exécutives et en vue d'une activité aussi pratique que l'enseignement, il ne peut produire, comme toutes les commissions, que la routine, l'ineptie et la stagnation. L'autorité imposante d'un directeur capable est nécessaire pour contre-balancer l'esprit de caste qui se développe dans les corps constitués et qui, par ses formules conventionnelles, empêche le libre déve-

loppement des talents. L'influence personnelle d'un artiste original, si elle empiète quelque peu sur l'individualité de l'élève, donne en revanche une impulsion énergique, tandis que la science négative d'un corps académique ne fait qu'entraver tout mouvement. L'élève au surplus réagit bien plus facilement contre la manière d'un maître que contre l'action délétère d'un dogme académique qui ronge la vie en germe.

XLII

On fait encore un grief contre les académies de la facilité même qu'elles apportent à l'enseignement et qui multiplie les élèves attirés par l'occasion autant que par la vocation. Mais c'est là un reproche qu'on ne saurait justifier. L'État n'a pas la mission de se faire phrénologue pour tâter les bosses du génie, et l'individu doit chercher sa voie à ses risques et périls. Ce n'est qu'au moyen de l'erreur que l'homme arrive à la vérité, et pour qu'il puisse se détromper, il faut d'abord lui permettre de se tromper. L'augmentation des artistes ne cause pas la diminution de l'art ; au contraire, pour que l'art puisse se démocratiser, il faut que les artistes se multiplient. Entre le maître produisant des chefs-d'œuvre, et le rapin fabricant des croûtes, il y a bon nombre de degrés qui forment les échelons

de la sommité artistique et qui ne peuvent rester inoccupés. Il ne faut pas croire que la cime puisse exister sans les racines et que l'artiste qui ne sait pas créer soit inutile à l'art. Loin de là, un pareil homme, quand la postérité n'en parlerait pas, n'en est pas moins un ouvrier dévoué et méritoire qui propage le sentiment du beau dans les masses, et prépare le succès du génie.

C'est une malheureuse manie de l'art contemporain, que cette rage d'être original quand même, et de faire volontiers pis que les autres, seulement pour ne pas faire comme eux. Certainement l'originalité est le cachet du maître; elle donne à l'œuvre sa valeur unique et exceptionnelle, elle produit le mouvement et le développement des écoles, et compte seule dans l'histoire des arts. Mais tout soldat ne porte pas le bâton de maréchal dans son sac, plus d'un est obligé de se contenter d'une honorable balafre; et il vaut mieux, après tout, être bon troupier que mauvais officier. L'originalité est précieuse sous la condition qu'elle soit l'expression naturelle et spontanée de la puissance individuelle; si elle est cherchée, forcée, factice, la propagation et la popularisation de l'art, même au moyen de l'imitation et de la copie, valent infiniment mieux.

Partout où l'art était en force et en honneur, il y avait une armée d'artistes intermédiaires qui ne faisaient que reproduire les types créés par le génie, qui

ne cherchaient qu'à mettre l'art à la portée de tout le monde, en le conduisant jusqu'aux métiers les plus infimes. Et cette extension favorise bien plus le progrès, cette ubiquité prouve bien mieux la vitalité de l'art que la perfection même des travaux. Il faut absolument que l'art prenne racine dans le peuple, sans cela il restera toujours un objet de luxe et ne remplira jamais sa mission.

En Égypte, en Grèce, à Rome, les artistes s'occupant de reproduction faisaient foule. Les types consacrés, tombés dans le domaine public, furent mille fois répétés et exploités par les sculpteurs, les peintres, les décorateurs, les bronziers, les graveurs et même par les potiers. Celui dont la bourse ne pouvait pas prétendre aux marbres, avait recours aux statuettes de bronze, et si le métal dépassait ses moyens, il se contentait de terres cuites. Mais chacun décorait son foyer, et l'objet d'art constituait une partie indispensable du mobilier. Art et industrie formaient une échelle non interrompue, descendant du Jupiter de Phidias jusqu'au pot à l'eau. Même le gothique et la renaissance posaient leur cachet artistique sur tout ce que l'homme touchait ; le jeune Raphaël s'amusait à peindre les assiettes du potier d'Urbino, et Benvenuto Cellini ne dédaignait pas le métier d'orfèvre tout en aspirant vers l'art de Michel-Ange.

Qu'on laisse donc, sans crainte, arriver les petits talents aux académies : les imitateurs ont une tâche à

remplir; il ne faut pas les décourager, il faut leur donner la conscience de leur rôle, et ils trouveront la satisfaction dans l'utilité de leurs produits. Où est le mal, si les élèves, qui ne deviennent pas des maîtres, restent des disciples, s'imprégnent des émanations du génie et répandent de jolis petits tableaux dans les maisons modestes des citoyens peu fortunés? Mais il n'y a qu'un art vraiment national qui supporte l'imitation, parce qu'il fait puiser maîtres et disciples à la même source, au sentiment collectif du peuple. Un art qui ne se prête pas à l'action popularisatrice de l'imitation, qui, en bafouant ses propagateurs, les force à se casser le cou dans cette effrénée course au clocher dont le prix est l'étrangeté plus que l'originalité, un tel art est toujours factice et extra-national. Qu'on adjuge donc la gloire aux maîtres, mais qu'on accorde l'estime aux disciples. Le travail de ces derniers, s'il ne fait pas progresser l'idéal esthétique dans l'art, le fait progresser dans la société, car toute image du beau remplit sa mission morale vis-à-vis de l'individu qui la trouve supérieure à son propre idéal. L'imitation critiquée par le connaisseur peut encore extasier le vulgaire, et produire sur lui l'effet heureux que l'œuvre magistrale produit sur l'homme cultivé.

Mais la même erreur qui pousse les talents imitateurs à l'originalité pousse les talents décorateurs à la grande peinture. Tout élève d'académie se croit

déshonoré s'il n'arrive pas à fabriquer péniblement son tableau historique, composé de plusieurs torses et membres antiques, mêlés à quelques réminiscences italiennes. Il ignore qu'il ne produit qu'un pâle reflet d'un art mort et que son œuvre, malgré sa correction, est absolument sans efficacité et partant sans valeur. L'académie, au lieu de favoriser cette erreur, en façonnant à toute force des peintres d'histoire, devrait plutôt la combattre, en poussant les talents de deuxième et troisième ordre vers les arts industriels. Il en résulterait de l'honneur pour l'école, de la satisfaction pour l'élève et du bénéfice pour la société; car un bon dessinateur d'industrie vaut mieux, sous tous les rapports, qu'un mauvais peintre de tableaux.

Mais pour que l'élève puisse trouver sa voie, il faudrait organiser l'enseignement sur une base plus rationnelle et plus élevée; il faudrait avant tout donner à l'architecture et aux arts industriels une large place dans l'académie. Partout on a isolé les beaux-arts des arts industriels, on a séparé la cime de la racine, et c'est un tort grave. Les deux arts s'appuient l'un sur l'autre et s'entr'aident mutuellement; partout où ils se portent bien, ils s'unissent dans la vie, il faut donc que l'académie, de même, les unisse dans l'enseignement.

Du reste, un véritable artiste doit étudier l'architecture, la mère de l'art, et doit connaître la décoration, l'éducatrice du goût. Les grands maîtres de tous les

temps l'ont compris ainsi. On sait que Léonard, Michel-Ange et Raphaël se sont occupés d'architecture et de décoration; et il est certain que Phidias ne restait pas étranger à l'ordonnance des espaces qui devaient recevoir ses œuvres. D'un autre côté, tout artiste industriel qui ne sait pas dessiner la figure est un dessinateur incomplet. Les formes des animaux, et encore bien plus celles des plantes et des ornements, sont trop accidentelles et arbitraires pour bien exercer la justesse de l'œil et l'habileté de la main. Il n'y a que les lignes arrêtées, les belles proportions du corps humain pour offrir ce caractère de normalité, cette précision de forme qui, accusant la moindre déviation, forcent l'élève à voir juste, à sentir vrai et à tracer ferme. Les deux enseignements, loin de s'exclure, s'allient donc et se présupposent. Par cette alliance, le goût industriel s'élèverait à la hauteur d'un véritable art, et l'enseignement des grandes traditions, entouré d'un élément remuant, participant à la vie réelle, perdrait sa morgue académique, son immobilité cadavérique. L'élève ne se croirait plus déchu, en passant de l'art à l'industrie; et l'académie, unissant toutes les fonctions artistiques, fertiliserait les unes en ennoblissant les autres, et deviendrait un grand et puissant foyer d'art national.

XLIII

Au surplus, les talents reproducteurs, multiplicateurs, popularisateurs, trouveront d'année en année plus de besogne, car la propagation de l'image marche à pas de géant. Si l'art contemporain ne gagne guère en valeur intrinsèque, son extension croissante est un progrès manifeste. Le goût des arts se répand de plus en plus, et le prix des produits artistiques augmente tous les jours. Mais le symptôme le plus significatif, c'est l'illustration qui envahit journalisme et librairie et supplée jusqu'à un certain point à l'absence d'un art public et national, en répandant l'image artistique dans les masses.

L'image est une grande puissance éducatrice; elle donne les premières notions à l'enfant, elle inaugure la civilisation des nations, elle conduit les peuples par la beauté au sentiment du vrai. C'est une enchanteresse; provoquant les yeux et attirant l'attention, elle frappe l'imagination et se fixe dans la mémoire, elle féconde l'âme et réveille la réflexion. Elle est d'une efficacité générale et sait conquérir les esprits les plus réfractaires au raisonnement. Mais depuis l'art hellénique, aucun peuple n'a su employer cette force au profit de la civilisation. Partout où l'État, à côté de l'Église, a exploité l'art dans l'intérêt public, l'ar-

tiste devait généralement obéir à une pensée exclusive, gouvernementale, dynastique, mais nullement démocratique et populaire.

En Allemagne, le grand art a pris un élan remarquable depuis les guerres de l'empire, mais l'absence de l'unité politique se fait sentir dans les travaux des maîtres. L'idée élevée et universelle de ces conceptions ne s'incarne pas dans une forme assez palpable; l'idéal est trop philosophique et ne s'imprègne pas suffisamment de vie réelle. C'est un art de pensée plutôt que de sentiment; il n'est pas fait pour frapper la conscience du peuple. Les scènes de mythologie et d'histoire antique, les jugements derniers, les sujets bibliques et apocalyptiques ne sont, au fond, que des illustrations grandioses de l'érudition germanique. Ces œuvres donnent une preuve éclatante d'une éducation sérieuse et d'une vaste culture; mais le souffle du génie national ne les a pas pénétrées jusqu'à la surface. C'est un art encyclopédique, qui attend l'union de l'Allemagne pour prendre chair et os.

La seule institution artistique vraiment nationale qui existe jusqu'à présent, c'est le Musée de Versailles glorifiant toutes les victoires et conquêtes du peuple français. Il faut reconnaître que la France marche ici à la tête du progrès, quoique à sa manière. Que l'on s'imagine un paysan de la Bretagne, par exemple, visitant ces salles, où il voit la France courageuse, victorieuse, enthousiaste, traverser les cinq parties du

monde, frappant, battant, courant sus; renversant les empires, culbutant les peuples, bousculant les rois — certes, il en sortira convaincu que la France est la plus grande nation de la terre. Et ce paysan, qui ne parle même pas un mot de français, sentira une auréole de gloire autour de sa tête mal peignée, et sera fier de son nom de Français auquel rien ne résiste. L'art ainsi compris et appliqué produit sur le sentiment national le même effet que la peinture pieuse produit sur le sentiment religieux. Le patriotisme est, sans contredit, une passion noble et légitime, s'il ne s'attaque pas à cette autre patrie plus grande qui s'appelle humanité; et la France, il est vrai, a toujours su allier son esprit national, un peu excessif, aux idées universelles et humanitaires. D'un autre côté, ces deux tendances n'ont jamais pu se fusionner en France, elles existent, l'une à côté de l'autre, et se contredisent plus souvent qu'elles ne s'entendent. L'*amour sacré de la patrie* s'est emparé des questions pratiques, laissant à l'amour non moins sacré de l'humanité le domaine de la théorie. Aussi le chauvinisme et le militarisme ont enfanté une peinture de batailles qui est, comme l'art du XVIIIe siècle, d'un crû purement français, mais d'une venue peu élevée. Le Musée de Versailles ne présente donc qu'une démonstration étroite et incomplète de la mission de l'art dans l'État. C'est un progrès et un anachronisme en même temps. Pas n'est besoin d'exalter l'humeur

batailleuse de la France; il faudrait au contraire affaiblir son culte pour la baïonnette et exciter son amour pour les idées, car dans cette patrie de la Révolution on n'a jamais vidé une question à fond, on les a toutes tranchées à l'arme blanche. Mais vider une question à coups de poing, c'est se reconnaître incapable de la vider à coups de raisons; et toute puissance de guerre n'est, en dernière analyse, qu'une impuissance de paix. Franchement, ne vaut-il pas mieux dépenser son sang dans sa propre cervelle que sur le champ d'autrui?

Les destinées de l'homme et les exploits du génie offrent bien d'autres sujets à l'imagination de l'artiste, et l'histoire de la civilisation est encore à peindre comme à écrire. Malheureusement, l'intelligence des peuples et le sentiment des masses n'ont pas encore suffisament travaillé ces matières, pour qu'elles puissent prendre une forme plastique sous la main de l'art; nous qui vivons, nous, ne verrons pas ces œuvres généreuses, mais nous pouvons les pressentir et nous réjouir de la nécessité qui, par un nouvel ordre de choses plus humain, produira une nouvelle série de manifestations intellectuelles plus parfaites. En attendant, un pays libre essaie un premier pas dans la voie de l'avenir en appliquant directement les beaux-arts à l'éducation. C'est à Bruxelles que cette tentative nouvelle se trouve en voie d'exécution; elle est due à la conception d'un intelligent artiste, M. Gérard. Le

péristyle d'une école communale, formant une salle spacieuse couverte d'un toit vitré, sera décoré d'une série de peintures murales représentant l'histoire de la Belgique. La Belgique, on ne saurait trop le reconnaître, déploie un zèle infatigable pour son art et ne recule devant aucun sacrifice. Dernièrement encore, gouvernement et communes ont affecté des sommes considérables à l'exécution de peintures murales pour doter le pays de cette importante branche artistique qui lui manque jusqu'à présent. La libéralité seule, sans doute, ne suffit pas pour faire croître le grand art; mais quel que soit le résultat, l'intention n'en reste pas moins louable. Quant à l'entreprise de M. Gérard, nous ne saurions mieux désigner les tendances de ce travail qu'en laissant la parole à l'artiste.

« Entre toutes les connaissances — dit l'auteur du projet dans son programme — nécessaires à un peuple qui se gouverne lui-même, l'histoire tient la première place. Lui parler de son passé, c'est le rattacher par la pensée à toutes les générations; lui communiquer les traditions nationales, c'est l'animer de ce dévouement qui préfère le bien du pays à l'avantage particulier; lui montrer les hauts faits de ses ancêtres, c'est le convaincre de cette vérité que la force ne décide pas de toutes choses, et qu'au-dessus du pouvoir politique il y a la sainteté de l'existence nationale et la solidarité de la dignité humaine. Si l'enseignement oral et l'instruction littéraire s'efforcent de répandre ces lumières,

les beaux-arts peuvent rendre des services tout aussi grands à l'éducation populaire. Les livres n'arrivent qu'à quelques-uns, la peinture parle à tout le monde. Cette faculté propagatrice de l'art fut utilisée par les anciens, pour glorifier les services rendus à la patrie, pour populariser les hommes dignes de la reconnaissance publique et pour exciter l'ardeur patriotique des citoyens. Elle fut employée par les religions pour creuser, dans l'imagination des masses, une empreinte aussi profonde que durable. Faisons de cette puissance de l'art l'auxiliaire de l'enseignement. La règle dominante d'un tel travail doit être l'idée : que rien dans l'histoire n'est l'œuvre du hasard; que tout se lie et s'enchaîne dans les destinées des peuples; que le présent est l'effet du passé, et l'avenir la conséquence du présent; et que, si nos ancêtres ont cimenté de leur sang le monument national de notre liberté, c'est à nous de garder avec un soin jaloux cet héritage glorieux, pour le transmettre sans tache aux générations futures. »

On ne peut qu'applaudir à une telle entreprise; mais pour qu'elle soit efficace, il ne faut pas qu'elle reste bornée à une seule école. C'est à quoi auteur et gouvernement ont songé en adoptant un système de reproduction reposant sur une nouvelle invention aussi ingénieuse qu'utile, faite par le major Viette, et qui, par sa facilité d'exécution et son bas prix, permet de répandre une réduction des peintures originales dans toutes les écoles du pays.

Une entreprise analogue pour l'éducation des adultes est tentée en Angleterre par l'initiative personnelle. Pour adoucir les mœurs par trop rudes des guerriers d'Albion, on construit une grande salle de réunion servant en même temps de restaurant, de bibliothèque et de cabinet de lecture. L'ornementation de l'intérieur sera des plus riches; des peintures, des statues et des bustes artistiques rapprocheront d'une culture supérieure le soldat qui n'en restait que trop éloigné jusqu'à présent. L'élégance de cet établissement exercera certainement une influence salutaire sur le caractère de ses hôtes. En France, malgré le militarisme, la centralisation et la munificence, on n'a pas encore pensé à une entreprise pareille; il y a trop d'églises à décorer. On voit bien que la liberté est bonne à quelque chose en matière de beaux-arts.

XLIV

L'avenir des beaux-arts, c'est leur développement démocratique. Dans l'antiquité, l'influence populaire de l'art consistait dans son action politique; au moyen âge, dans son action religieuse; son but, désormais, doit être l'action humanitaire, qui unit les deux formes précédentes. Le patriotisme est la base politique, et l'humanitarisme, la base religieuse de ce nouveau culte, qui trouve sa réalité dans la nation et son idéa-

lité dans l'humanité. C'est le véritable idéal esthétique, purgé de tous les éléments étrangers, manifestant la beauté morale par la beauté artistique, et représentant la vérité sensible dans toute sa splendeur.

Mais pour que l'art puisse atteindre ce but, il faut que sa fonction sociale soit publiquement reconnue. Du moment que, par la liberté religieuse, l'Église sort de l'État, l'art doit y rentrer ; car en prenant l'idole au peuple, il faut lui rendre l'idéal. Le budget de l'Église passe donc de plein droit à l'art et à l'enseignement; car sans le concours de l'État, les beaux-arts ne sauraient déployer cette grandeur, qui seule parle à l'imagination des masses.

L'opinion que la forme populaire doit être plus ou moins vulgaire, est une grave erreur, et d'autant plus répandue en France, que la culture factice du XVIIe siècle a perverti le génie naturel de la langue, et imposé aux belles-lettres un caractère guindé et précieux, rebelle à toute vraie poésie, et réfractaire à toute action populaire. Ce n'est pas la beauté de cette littérature qui empêche la foule de la goûter, c'est son manque de vérité et de naturel. L'art du peuple fut toujours un art de grand style ; et le plus populaire de tous, l'art grec, était, en même temps, le plus grand. La poésie la plus répandue parmi les nations, c'est celle de la Bible et d'Homère, distinguée entre toutes par une simplicité grandiose. Il faut déjà une judiciaire aiguisée et un sentiment cultivé pour com-

prendre la poésie du terre-à-terre, et pour sentir la beauté de la vie infime. Le peuple n'a pas l'esprit si subtil; il cherche les larges formes et les grandes lignes; il lui faut une beauté plastique, une vérité palpable, une conception vigoureuse, une ordonnance dramatique. Toutes ces qualités ne peuvent être développées que par un art monumental, national, public. Si la richesse des amateurs peut suffire à l'alimentation du petit art, particulièrement là où une aristocratie intelligente et cultivée supplée à l'action gouvernementale, elle est impuissante à doter l'art pour sa grande mission populaire, et c'est à la caisse de l'État que cette dépense incombe.

Il faut en convenir, l'État, en général, a eu l'instinct de ce devoir, et sans professer des principes nettement formulés, il a subventionné les arts de cette manière anarchique, qui caractérise l'État actuel. Loin d'organiser l'activité artistique, il a fait de la collection, en forme de Musées, et de la protection, en forme de commandes. Il a joué le rôle d'un amateur officiel, avec cette différence qu'il a dépensé plus d'argent et montré moins de jugement qu'un amateur particulier. Le manque de caractère décidait plus souvent du salut de l'artiste que l'abondance du talent; et le favoritisme était le dernier mot de l'intervention gouvernementale. Assurément, si l'État, au lieu de faire des commandes, se contentait d'acheter les tableaux désignés par l'opinion publique, il n'en ferait pas plus mal.

Dans des pays libres où tout se passe au grand jour de la presse et de la tribune, ces abus ne peuvent pas s'enraciner; mais dans les sociétés centralisées et averties, le favoritisme pousse et s'étale comme un champignon sur le fumier. Le népotisme, cette belle invention du Saint-Siége, y est doublé du *galantérisme* qui, pour ne pas être consacré par l'infaillibilité papale, n'en vaut aucunement mieux. Sans doute, la justice distributive en fait d'art n'est pas chose facile; et, comme il n'existe pas de livre d'or pour classer la noblesse du talent, l'arbitraire se trouve à son aise. Mais de la bonne foi qui fait fausse route à cet éhonté trafic de protection, il y a loin.

Voici une de ces petites histoires qui se passent dans un grand centre. Un artiste distingué, homme de talent et de savoir, se présente chez un des fonctionnaires distributeurs des commandes officielles. Le mécène salarié le reçoit en haussant les épaules; il est au désespoir de ne pouvoir rien faire pour le maître; ah! qu'il le voudrait bien! mais tout le gâteau est déjà partagé, distribué, englouti. Le pauvre artiste venu trop tard, comme le poëte, dans *Le Partage du monde* de Schiller, s'en va triste et découragé. Par hasard il rencontre une dame de sa connaissance.

— Eh bien! comment cela va-t-il, mon cher maître? lui demande-t-on.

— Assez mal, madame, je n'ai rien à faire.

— Comment! un homme comme vous, un talent de

premier ordre, qui, au surplus, a remporté la grande médaille et la croix d'honneur? On vous laisse chômer, tandis qu'on occupe une armée de rapins qui ne savent pas seulement dessiner un doigt ou modeler un orteil? Pas possible!

— Mais pourtant cela est, madame; et je viens d'essuyer un refus formel de la part de monsieur un tel.

— Attendez, je m'en vais arranger cela, et cela ne sera pas long; je connais le chemin. Je parlerai à madame X, qui parlera à madame Y, qui parlera à ce monsieur; elle le connaît beaucoup — il faudra bien qu'il trouve quelque chose pour vous.

Ainsi dit, ainsi fait; et le surlendemain l'artiste reçoit sa commande.... impossible il y a trois jours. L'impossibilité tenant ferme contre le mérite baisse pavillon devant la crinoline. Voilà pour l'encouragement. N'y a-t-il pas de quoi jeter la vareuse aux orties?

XLV

Mais comment faire, pour arriver à une distribution équitable des faveurs gouvernementales? D'abord, aussi longtemps qu'il s'agit de faveur, il ne peut pas être question d'équité. Pour arriver à une solution pratique, il faudrait organiser la fonction artistique; et pour organiser celle-ci, il faudrait en faire autant

de toutes les autres. L'État actuel n'est qu'une anarchie sociale tempérée par des lois fatalistes. Sans le groupement rationnel des fonctions industrielles, l'administration de la collectivité ne peut être qu'une agglomération chaotique.

La vie sociale de l'État se produit par deux pôles, agissant et réagissant l'un sur l'autre : c'est l'initiative personnelle et l'action gouvernementale qui établissent un courant rotatoire entre la base et le sommet. Pour que l'État soit parfaitement constitué et la société en bonne santé, il faut que le courant fonctionne vigoureusement et sans encombre. Il faut que le mouvement vital parte de la base, se purifie en traversant les centres intellectuels, se rectifie dans la pointe suprême de la collectivité, et retourne du sommet à la base pour y provoquer des manifestations nouvelles. Mais ce mouvement doit se régler par sa propre force et nullement par une action étrangère imposée d'en haut. Un tel régulateur, loin de favoriser le mouvement, le contrarie, le fausse, et finit par l'enrayer complétement, ce qui amène des crises inévitables.

Or, dans les États actuels, il y a : ou la prépondérance de l'initiative personnelle, comme en Amérique ; ou la prépondérance de l'action gouvernementale, comme en France, en Autriche, en Prusse ; ou la juxtaposition des deux pouvoirs, comme en Angleterre, en Belgique, en Suisse ; mais nulle part il n'y a une organisation rationnelle des deux forces, qui les unisse

pour une action commune, puissante, féconde. Le peuple accuse le gouvernement d'entraver la liberté; le gouvernement accuse le peuple d'attaquer l'ordre — tous les deux en invoquant le salut de la société. Il semblerait pourtant que le peuple dût être le meilleur juge de ses intérêts, et que le gouvernement n'eût rien à gagner, en tranchant de la providence, sinon une responsabilité qui surpasse nécessairement ses forces et, tôt ou tard, lui devient funeste.

Même dans les pays sincèrement constitutionnels, le mouvement social s'accomplit d'une manière tout à fait anarchique. Le parlement — le conducteur du fluide intellectuel s'échangeant entre le gouvernement et le peuple — une fois élu sort lui-même de la communion populaire, et la circulation de la force collective ne fonctionne que péniblement. Il n'y a pas d'intermédiaire, il n'y a pas de liaison, il n'y a pas d'organisme. L'action gouvernementale, condamnée à un exercice arbitraire, accidentel, intermittent, se débat dans le temps; l'initiative personnelle, réduite à une influence restreinte, étroite, isolée, s'éparpille dans l'espace : ni l'une ni l'autre ne sont à même de créer, et un progrès, réalisable en trente jours, demande trente ans pour s'accomplir.

Il faudrait donc constituer les fonctions sociales en groupes, libres dans leurs mouvements à la base et unis en faisceau au sommet. Art, science, enseignement, justice, industrie, commerce, agriculture, etc.,

formeraient ainsi de grands foyers organisés en petits centres se liant les uns aux autres ; élaborant leurs matières, ils administreraient leurs intérêts avec une certaine indépendance ; s'équilibrant mutuellement, ils porteraient les intelligences en haut par le jeu régulier de leur activité ; et se confondant, au dernier degré, dans une action commune avec le gouvernement, ils fourniraient dans leur point culminant les conseillers et les appuis naturels du pouvoir. Alors il y aura un échange d'idées continu, rationnel, efficace, entre le sommet et la base. Le gouvernement ne sera plus réduit à sa propre science toujours bornée, et, ne craignant plus les démentis de l'esprit public, il stimulera de bon cœur le mouvement de la force collective, au lieu de l'arrêter. Le peuple, en revanche, verra dans le gouvernement le centre de sa conscience, le foyer de son intelligence, le point d'appui de son activité, et s'y ralliera comme un seul homme.

Quand ces temps heureux seront venus, où un gouvernement ne sera plus bon à tout faire et un ministre tenu de tout savoir ; où l'on trouvera fort raisonnable que les négociants vident les questions de commerce, les fabricants les questions d'industrie, les instituteurs les questions d'enseignement, les prêtres les questions de religion, les savants les questions de science ; où l'on trouvera tout naturel que les justiciables résolvent les problèmes de justice, les admi-

nistrés les problèmes d'administration, et que, en un mot, les intéressés décident eux-mêmes de leurs intérêts — alors les artistes gouverneront dans le domaine de l'art, et l'État ne fera qu'exécuter leurs sentences. Peut-être que, jusqu'à présent, les artistes n'ont pas montré une aptitude excessive pour une pareille besogne; mais aussi l'organisme d'un tel groupe, qui unit tous les membres d'une fonction sociale dans une action commune, c'est autre chose qu'une commission ou une académie. N'importe, toujours est-il qu'aucun gouvernement ne doit être, en fait d'art, plus savant que les artistes.

CONCLUSION.

En recherchant l'art dans sa naissance au fond de l'âme humaine, nous avons trouvé qu'il constitue une des grandes forces phénoménales qui forment la conscience et fondent la communauté. En accompagnant l'art dans sa marche à travers l'histoire et la société, nous avons vu que cette fleur de l'intelligence ne brille qu'en raison de la civilisation qui nourrit ses racines. Tous les progrès sont solidaires, réagissent les uns sur les autres, et s'accomplissent par une aspiration mutuelle vers le but suprême, le développement intellectuel et moral de l'humanité. Les fonctions sociales sont en permanence, et la disparition de l'une, l'épanouissement de l'autre ne sont que momentanés et apparents; elles continuent leur action, les

unes par les autres, et reparaissent subitement sous une forme nouvelle, quand on les croyait mortes et ensevelies.

Toutes ces fonctions se rangent sous les drapeaux des deux éternelles puissances indissolublement liées : l'art et la science. Que l'une d'elles semble absorber le mouvement social à son profit, elle travaille encore pour l'autre dont l'action complète est indispensable à son propre triomphe. Le seul moyen de faire progresser ces deux grands moteurs de la prospérité humaine, c'est la liberté. La protection de l'État peut y contribuer, sans doute; mais il n'est donné à aucun pouvoir, si élevé et si légitime qu'il soit, de suppléer à la force créatrice de la liberté. Sans elle, la nation, réduite aux intérêts matériels, ne produit plus de substance intellectuelle, et le génie reste sans pâture; sans elle, le courant rotatoire entre le sommet et la base, entre l'intelligence et la masse, est interrompu; le peuple tombe en stagnation, parce que le penseur vit dans l'isolement, et la conscience publique ne fonctionne plus.

La liberté de la pensée, c'est la liberté de la parole dans la presse et dans l'assemblée; car la pensée naît et vit de communication. Où la parole est bâillonnée, la pensée se meurt; et où la pensée se meurt, l'art entre en décadence, comme l'État entre en décomposition. La force vitale ne pouvant plus agir sur les fonctions nobles et élevées, agit sur les appétits bas et vul-

gaires, et les mauvaises passions prennent la place des aspirations généreuses. C'est fatal en logique comme en histoire, c'est manifeste dans l'art comme dans l'État. Si l'on peut, à toutes les époques, constater, dans les succès des arts et des sciences, la part de la liberté — la coopération de celle-ci est bien plus indispensable de nos jours, où l'action des masses s'est substituée à l'initiative des individus. Aujourd'hui les meilleures intentions et les plus grands efforts des gouvernements sont impuissants à produire quoi que ce soit de fécond et de durable sans l'assistance de la liberté.

Le héros de la grande épopée impériale a vainement cherché son Homère et son Phidias. Grâce à la république qui lui a légué un peintre, il a pu transmettre quelques images de sa personne aux âges futurs; mais le conquérant, avide de gloire, n'a pu conquérir ni arts ni lettres, les seules vraies gloires; c'est le règne de ses successeurs qui a profité du grand mouvement révolutionnaire, dont il était le continuateur et le dompteur. Tant de splendeur, de puissance et d'orgueil! tant de victoires propres à exalter le génie national — et le néant! La liberté absente, la nation resta stérile. L'empereur, moins heureux que Louis XIV, n'aura pas son monument dans les esprits; son code même disparaîtra devant une législation plus simple et plus libérale; rien de lui ne survivra, il sera oublié malgré ses exploits — c'est le châtiment que la

liberté lui inflige. Aujourd'hui, sans doute, la mémoire de Napoléon est encore près de nous; mais la postérité n'acceptera les histoires de ses louangeurs que sous bénéfice d'inventaire; il partagera le sort de tous les conquérants qui n'ont pas su fonder, il s'effacera dans le souvenir du peuple, et ce qui restera de plus clair de tant de sacrifices et de tant de gloire, ce sont quelques chansons de Béranger, inspirées par la haine contre les Bourbons.

N'est-il pas étonnant que l'histoire, revendiquée comme argument par tout le monde, et interprétée à son profit par chacun, ne serve d'enseignement à personne?

Jamais, depuis la Renaissance, on n'a fait un accueil plus gracieux et plus libéral aux arts et aux lettres que de nos jours; malgré tant de faveurs, nous sommes en pleine décadence. On a beau stimuler le talent et cajoler l'esprit — le talent se démène, mais l'esprit se refuse. Le monde est altéré de liberté, et de petites oasis, comme la Belgique et la Suisse, ne suffisent pas pour désaltérer les populations haletantes de ce grand Sahara politique, appelé le continent. Toutefois, ne nous plaignons pas de l'humeur réfractaire de l'intelligence; cette résistence est une des qualités les plus précieuses de l'esprit. Il n'y a que la matière qui obéisse en esclave à la force; l'esprit est rebelle de son essence, il ne reconnaît que ses propres lois, il ne suit que ses propres inspirations; c'est pour cela qu'il n'a

jamais été le favori des régimes tant soit peu absolus, et qu'il s'en est toujours vengé en s'esquivant. C'est cet entêtement sublime de l'esprit qui a fait de tout temps le salut de l'humanité. En effet, qu'adviendrait-il de nous, si l'on arrivait à pétrir les pensées comme on bouleverse les choses, si l'on pouvait abattre les convictions comme on démolit les maisons, tracer des règles de conduite comme on perce des boulevards, si l'on pouvait enfin transformer la culture d'une époque comme on remanie le gouvernement d'un empire?

Ah! quel bon génie que cet esprit latent qui est présent partout et partout insaisissable; qui fait le mort quand on s'en approche et remue dès qu'on s'en éloigne; qui travaille toujours, lentement, sourdement, invisiblement comme une taupe, perçant d'un bon mot les murs les plus épais, et traversant sans encombre les violences les plus arbitraires! La force a beau s'entourer d'une ligne de bastilles et de casernes, elle a beau s'enfermer dans une haie de lois et de décrets: si elle ne trouve pas moyen de mettre l'opinion publique aux arrêts — rien n'est fait. L'esprit rit de ses adversaires, car l'oppression le fortifie; plus on le persécute au soleil, plus il grandit dans l'ombre, et chaque victoire remportée sur lui se change en défaite pour ses ennemis. Que lui veut-il, le pouvoir? L'esprit aussi est un pouvoir, le plus grand de tous; c'est la puissance des puissances, et personne n'aura raison de lui.

Quand je pense à tout ce que la force a fondé, aux vastes empires, aux villes à cent portes, aux temples gigantesques, dont à peine quelques tessons craquent sous le pied du voyageur, je me dis : Ce qui a été bâti par la force, périt par l'esprit; ce qui a été élevé dans l'espace, tombe par le temps. Quand je contemple tout ce que l'esprit a créé, les arts, les sciences, les lois de justice, saints héritages, que les peuples ont transmis aux peuples, les générations aux générations — je me dis : Troie la magnifique est tombée, mais Homère est debout; la Grèce hellénique a disparu, mais la Vénus de Milo est ressuscitée; Rome la glorieuse n'est plus qu'un amas de ruines, disputé par le dogme à la liberté, le pape lui-même s'en va — mais Virgile reste; et cette cité tourmentée est bien la Ville éternelle, car le souffle du grand peuple patriote planera éternellement sur ses sept collines; elle ne périra pas, parce qu'elle a plus qu'un monceau de pierres à nous léguer : c'est son esprit qui fera vivre sa mémoire. Ah! c'est alors qu'une joie splendide me remplit le cœur, qu'une fière allégresse me relève le front; et j'honore le ciseau, ce modeste emblème de l'artiste, qui me semble plus superbe que le sceptre de Charlemagne; et je bénis la plume, ce pauvre outil du penseur, qui me paraît plus puissant que le glaive de César.

LES

SOUVENIRS

D'UN ARTISTE

PAR

Antoine ÉTEX



PARIS
E. DENTU, ÉDITEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES
PALAIS-ROYAL, 17 ET 19, GALERIE D'ORLÉANS

LES

SOUVENIRS

D'UN ARTISTE

PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

LES

SOUVENIRS

D'UN ARTISTE

PAR

Antoine ÉTEX



PARIS
E. DENTU, ÉDITEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES
PALAIS-ROYAL, 17 ET 19, GALERIE D'ORLÉANS



PRÉFACE

Auguste Comte pense que, tous tant que nous sommes, petits ou grands, riches ou pauvres, nous sommes tenus d'écrire et de publier notre vie.

Ce qu'Auguste Comte croyait, nous le croyons; c'est effectivement le meilleur moyen de moraliser les hommes que de les contraindre à raconter sincèrement et loyalement, jour par jour, heure par heure, leur vie à leurs familles et à leurs concitoyens.

Nous pouvons affirmer que de nos jours il n'y a de vraie grandeur et de vraie noblesse que dans les services rendus.

Le plus beau titre à léguer à la famille est l'exemple d'une vie laborieuse et sans reproche.

Heureux celui qui, en écrivant le testament obligatoire pour tout citoyen, pourra se dire avec fierté : « N'ayant rien à cacher, je n'ai eu rien à taire ! »

La vraie république n'existera dans le monde que lorsque chacun sera obligé de dire publiquement : « Voilà d'où je suis parti, où je suis arrivé, et par quels moyens je suis arrivé ! »

LES

SOUVENIRS

D'UN ARTISTE

I

Je suis né à Paris, le 20 mars 1808. Le surlendemain de ma naissance, je fus baptisé à l'église de Saint-Nicolas-des-Champs sous les prénoms de Jean et d'Antoine.

Mon parrain était un camarade intime de mon père à l'École centrale des Arts de Lyon. Il était venu à Paris avec mon père chercher la fortune et la gloire. Il se nommait Jean-Baptiste Guillon ; ma marraine, sa femme, était Antoinette Devienne, nièce du compositeur Devienne, auteur de la musique de l'opéra des *Visitandines*.

Mon père était sculpteur, ma mère avait elle-même un talent remarquable pour la broderie, surtout pour la broderie appliquée à la peinture ; mon parrain et ma marraine étaient aussi artistes.

Je suis donc né au milieu des Muses, comme disaient les poëtes du premier Empire.

A peine j'étais né, que ma mère fut obligée de se séparer de moi. Condamnée à ployer son corps nuit et jour sur son métier, elle devait aujourd'hui broder un habit de général, puis demain une robe de cour, exécuter enfin toutes sortes de commandes qui ne souffraient pas de retard.

Je fus confié à une brave nourrice, qui n'était plus jeune et qui, je le crois bien, m'a fort peu nourri de son lait; mais elle avait grand soin de son nourrisson, qui poussait comme un champignon au village de Charenton, qu'elle habitait.

A l'âge de dix-huit mois, je revins à la maison paternelle. J'y étais assez turbulent et souvent j'eus maille à partir avec les ouvrières qui travaillaient chez ma mère.

Celle-ci était d'une bonté de cœur inépuisable, mais d'un caractère très-irritable et d'une excessive sensibilité, que les souffrances de son enfance rendaient un peu maladive.

Dès l'âge le plus tendre, elle avait dû assister aux cruelles épreuves du siége de Lyon en 1792.

Comme mon père, ma mère était née à Lyon; ses beaux yeux noirs et doux étaient parfaitement le miroir de son âme. Et quelle âme c'était que celle de ma mère! Il y a bien longtemps que je l'ai perdue, et cependant je ne puis écrire ces souvenirs de mon enfance sans me sentir sous le charme de sa tendresse et sans verser de douces larmes. C'est avec un sentiment profondément religieux que je me rappelle ces nuits laborieuses où, seule, ployée sur son métier, elle me faisait rêver au son de sa douce voix, qui chantait avec un accent juste

et vrai les romances de Dalayrac, si pleines de mélancolie.

Sans doute, le labeur auquel elle se livrait était cruel et pénible ; cependant il nous fallait le bénir ; c'était encore du bonheur, si nous le comparions aux jours de chômage. Quand il arrivait ce maudit chômage, ma mère versait des larmes et nous faisait de touchantes confidences, nous exprimant la peur qu'elle avait de ne pas arriver à satisfaire à nos besoins par son travail et celui de mon père.

Tout était poétique chez notre pauvre mère.

Né en pleine gloire impériale, je me rappelle naturellement le naïf enthousiasme qu'excitait chez le peuple de Paris le nom de Napoléon. Mais je me souviens aussi d'une certaine promenade que mon père me fit faire de compagnie avec lui, un jour de dimanche, aux prés Saint-Gervais.

Je n'avais pas encore tout à fait six ans ; mais la scène dont je fus témoin ne s'est jamais effacée de ma mémoire.

Mon père me tenait par la main ; nous suivions la foule qui, sortant de la rue du Temple, traversait le boulevard pour monter le faubourg du Temple. C'était dans l'après-midi, à l'heure où les ouvriers endimanchés montaient à la Courtille, chez le père Desnoyers. Un de ces gros fiacres jaunes et lourds, dont la jeune génération ne peut avoir l'idée, traîné par deux maigres chevaux efflanqués, montait le faubourg, au pas. Ce fiacre était occupé par cinq ouvriers. Deux soldats, deux vainqueurs du temps, s'approchent du cocher et lui intiment l'ordre de s'arrêter ; puis, ouvrant la portière, ils or-

donnent aux ouvriers de descendre du fiacre. Un d'eux veut résister ; je vois un sabre dégaîné, puis, au même moment un poignet pendant au bras ensanglanté de l'ouvrier qui résistait, et une main d'homme tombe à mes pieds, dans la rue. La foule recule, épouvantée, et ouvre le passage aux deux soldats furieux que la vue du sang qu'ils viennent de répandre a rendus plus furieux encore. Ils s'élancent au pas de course dans le faubourg du Temple, brandissant leurs sabres au-dessus de leur tête.

Un seul homme, dans cette foule, eut le courage de poursuivre ces forcenés.

Cet homme, c'était mon père !

Il pourchassa ces furieux jusqu'à la caserne du faubourg du Temple, où ils furent arrêtés.

Quand mon père vint me chercher, il me trouva, dans la foule, à la place où il m'avait laissé, immobile et comme cloué par l'épouvante, pâle d'horreur, mais ne versant pas de larmes.

En 1814, eut lieu la première invasion. Enfant du peuple, j'étais naturellement avec le peuple, prenant parti contre l'étranger pour Napoléon, qui alors aux yeux du peuple français personnifiait la France.

J'étais trop jeune pour comprendre le mouvement de l'Allemagne de 1813. Excitée par ses poëtes, ses artistes et ses penseurs, cette Allemagne allait se relevant. Elle avait à se venger de nos victoires, qui comme toujours n'aboutissaient qu'à exciter contre nous la jalousie des autres peuples.

Certains hommes politiques de profession, qui de nos jours ont des imitateurs, vendirent alors la France aux

Anglais, aux Prussiens, aux Autrichiens et aux Russes, et cela pour de l'argent, des décorations et des honneurs. Et quels honneurs !

De 1814 à 1815, l'on apportait chez ma mère les habits décousus des grands dignitaires de l'Empire, qui devenaient les grands dignitaires du Royaume. On changeait seulement tous les ornements ; les abeilles faisaient place aux fleurs de lys, le blason des Bourbons recouvrait tant bien que mal les armoiries de l'Empire et les aigles.

II

Avec 1815, arrive la nouvelle du débarquement de l'île d'Elbe : l'Empereur couche aux Tuileries.

Le lendemain, mon père et d'autres sculpteurs d'ornements sont appelés à leur grande joie pour gratter les L majuscules, et sculpter des N à leur place. Oubliant que pour Napoléon il n'avait été que de la chair à canon, le peuple français adorait toujours également cet homme fatal. Son nom conserva un tel prestige, que, quinze ans après, d'anciens soldats, sculpteurs d'ornements qui travaillaient chez mon père, croyaient toujours voir revenir Napoléon et ne l'appelaient que *mal mort*.

Le plus grand désir de mon père était de faire de mon frère et de moi des hommes de talent.

Il mourut, en 1850, à Lyon où il s'était retiré auprès de nos tantes, après la mort de notre mère. Il ne se passait presque pas de jour qu'il n'allât faire son pèlerinage au musée Saint-Pierre et s'asseoir devant le groupe en marbre de *Caïn* et de sa race maudite de Dieu.

Lors de la première invasion, en 1814, j'avais six ans, et j'étais loin de me douter que moins de vingt ans plus tard je serais chargé de sculpter à l'Arc de Triomphe deux grands groupes représentant allégoriquement ces deux époques historiques si importantes : 1814 et 1815.

Je me rappelle l'anxiété où était alors plongée la population de Paris. Dans chaque famille on cachait tout, on enfouissait tout. Tout ce qui avait quelque valeur, l'argenterie, les pendules, les bijoux, tout était enterré dans les caves, scellé dans les murs, sous les lambris, dans les cloisons. On s'ingéniait à imaginer de bonnes cachettes.

Tandis que les uns s'occupaient fiévreusement de ce travail conservateur, d'autres, grimpés sur les toits des maisons, armés de longues-vues, cherchaient à suivre et à deviner les chances du combat qui se livrait sous les murs de Paris, lequel à cette époque n'était pas fortifié.

Cette première invasion produisit une impression profonde sur ma jeune imagination.

Lors de la seconde invasion, en 1815, j'avais sept ans. Je n'avais alors qu'une pensée : aller me battre contre l'étranger. Un jour, j'accompagnai une petite bonne de ma mère, qui allait faire une commission rue du Temple. Précisément en ce moment vinrent à passer, fifres en tête et tambours battant, des féderés qui se rendaient aux buttes Chaumont.

L'occasion était trop belle pour ne pas commencer patriotiquement ma vie aventureuse. Je profitai d'un moment où la petite bonne causait ou plutôt s'ébahissait des cancans des bonnes femmes du quartier, pour

me mettre, avec d'autres gamins de Paris dont le plus âgé n'avait pas douze ans, à la tête de la colonne en marche, au milieu des fifres et des tambours.

Nous arrivâmes aux buttes Chaumont, en ordre de bataille.

Tous ces enfants demandèrent alors en chœur à être incorporés pour se battre contre les Cosaques. Voir battre ces affreux Cosaques qui nous épouvantaient si fort, telle était l'idée fixe des enfants de Paris.

On voulait bien nous faire faire des commissions et nous employer un peu parfois aux travaux des petites redoutes que l'on construisait.

Cette vie active des camps avait pour moi un attrait extraordinaire. Que de scènes pittoresques au milieu de ce désordre qui tentait de devenir de l'ordre! Là, c'était de la terre et des pierres que l'on amoncelait; ici on éventrait une muraille pour y placer des canons. C'était pour des enfants un spectacle tout à fait nouveau, sans compter que l'on se disait à part soi que l'on était des soldats, puisque l'on mangeait à la gamelle avec les fédérés.

Cette jeune et joyeuse garde avait pourtant ses jours tristes.

Cela arrivait quand une brave mère en pleurs venait chercher son *polisson*, qui se croyait un héros. Quant à moi, j'étais heureux et fier de mon rôle. Mais un jour je sentis une main vigoureuse me pincer avec force l'oreille gauche.

C'était mon père qui venait me tirer de mon rêve de gloire, pour rassurer ma mère, qui me croyait

perdu. Mon père était depuis assez longtemps à ma recherche, lorsqu'un horloger de la rue du Temple, dont la boutique faisait face aux bains Chinois, lui dit qu'il m'avait vu passer au milieu des fifres et des tambours des fédérés, et que je devais être avec eux.

Ma mère m'accabla de reproches et de… baisers.

Malgré les efforts des hommes de cœur, Paris fut livré par les politiques de profession dont nous parlions tout à l'heure.

A quelque temps de là le peuple de Paris allait en pèlerinage aux buttes Chaumont où s'était si bien conduite l'École polytechnique, dont la popularité date de cette époque. Mes parents m'y conduisirent moi-même, et j'eus sous les yeux le triste spectacle d'une ville conquise : les maisons de plaisance démolies ou brûlées, des jardins bouleversés, des bois hachés, des guinguettes en ruine.

Les longues journées du siége de Paris en 1815 étaient bien tristes. On rencontrait des convois de prisonniers, ayant l'air si triste, si fatigués, que l'on voyait des femmes, oubliant que parmi ces hommes il y en avait qui avaient tué leurs pères, leurs époux, leurs frères ou leurs fils, leur apporter du pain, du vin et de l'argent.

Les troupes alliées firent leur entrée triomphale dans Paris rendu ou, plus justement, vendu. A leur tête, entourés d'un brillant état-major, chevauchaient l'empereur Alexandre Ier de Russie et le roi de Prusse.

Le peuple de Paris était triste, mais les dames du faubourg Saint-Germain et les filles publiques dansèrent

ensemble dans le jardin des Tuileries. Les nobles personnes avaient pour vis-à-vis des officiers autrichiens, russes, anglais, bavarois, saxons, prussiens, hongrois, etc.

Et l'on s'étonne que quinze années plus tard il y ait en France une révolution de 1830!

III

Deux ou trois mois après notre visite faite en famille aux buttes Chaumont, un régiment de Cosaques était campé au marché du Temple, et dans une des rues voisines j'allais comme externe suivre les cours d'un pensionnat. J'avais conservé toute ma haine contre les Cosaques ; mais c'était plus fort que moi, j'avais un goût passionné pour leurs petits chevaux noirs, que je contemplais longtemps le matin en allant à l'école et le soir en revenant à la maison.

Les Cosaques étaient d'une saleté repoussante. Le suif jouait un rôle considérable dans leur existence. Ils se servaient de chandelles de suif pour pommader leur barbe et leurs cheveux ; ils plongeaient les mêmes chandelles, en les tenant par la mèche, dans la marmite où cuisait leur soupe, ou bien ils les étalaient sur un plat délicat composé de choux et de cerises cuites. Cette horrible cuisine, son odeur insupportable et surtout la terreur que m'inspiraient ces grands Cosaques, tout

cela aurait dû me faire fuir : eh bien! pas du tout, l'attrait des petits chevaux de l'Ukraine me tenait là immobile, comme sous l'effet d'un charme.

Que de fois, dans mes rêves d'enfant, j'avais cru me voir monté sur un beau petit cheval, en habit de général, et donnant des ordres en caracolant.

Parmi les petits chevaux des Cosaques, il y en avait un que j'aimais particulièrement et pour lequel j'avais une vraie passion. Un jour, en sortant de la classe, je vis le petit cheval se promenant librement dans la rue, traînant sa longe dans le ruisseau et gambadant. Je m'élançai à sa poursuite et fis inutilement mille tours et détours pour le saisir. Les passants riaient, mais personne aussi fort que le vieux Cosaque, le maître du petit cheval, qui serrait à deux mains sa ceinture de cuir, pour ne pas étouffer. Essoufflé et suant à grosses gouttes, je posai à terre mon panier d'écolier et m'efforçai longtemps en vain de saisir la corde qui traînait sur le pavé. J'y réussis à la fin, mon petit cheval y mettant sans doute quelque complaisance, et, fier de mon triomphe, je l'amenai à son maître qui, pour ma récompense, me mit à califourchon sur son dos. En ce moment, j'oubliai tout, ne m'apercevant ni des caresses de l'horrible Cosaque, ni même de sa puanteur.

Dès lors le suprême bonheur fut pour moi d'être monté sur le petit cheval du Cosaque, qui finit par avoir la bonté de me laisser le mener à l'abreuvoir et me permit de me promener aussi dans le quartier.

Combien de punitions me valut mon goût pour le petit cheval! mais je le trouvais si beau avec son poil

noir et sa longue crinière qui couvrait des yeux pleins de feu !

Pour expliquer la tendresse du vieux Cosaque pour un enfant de sept ans, il est naturel de croire que le pauvre homme avait laissé en Russie un petit garçon de mon âge, pour venir en France tuer des Français, comme les Français avaient tué des Russes à Austerlitz.

IV

Depuis l'invasion, l'intérieur de la famille était devenu de plus en plus triste. Plus de métier de broderie dans l'atelier de ma mère, mon père gagnait vingt sous pour la confection des bois de fusils. Le pain était cher. Nous avions un petit frère chétif, malingre, qui demandait beaucoup de soins ; ma mère avait malgré cela recueilli chez elle par bonté d'âme une petite orpheline de mon âge.

Pour comble de malheur, une somme considérable, toute la fortune de la famille, due à mon père sur les travaux d'ornements de l'arc de triomphe du Carrousel, lui fut volée par un infidèle associé, qui alla mourir en Russie.

Mes parents se virent donc forcés de me retirer de ma pension, ne pouvant plus payer le maître. Ils étaient désolés, ne pouvant ni l'un ni l'autre se décider à m'envoyer à l'école des frères de la doctrine chrétienne.

En ce temps-là, personne parmi les travailleurs ayant conservé quelque dignité n'admettait qu'il lui

fût possible d'envoyer ses enfants à cette école gratuite.

L'homme et la femme ayant le respect d'eux-mêmes n'ont jamais recours à l'aumône.

Mes parents sentaient également, l'un et l'autre, que l'instruction et le travail peuvent seuls donner l'indépendance.

Aussi furent-ils tout heureux lorsqu'une amie vint leur proposer de me faire inscrire à une succursale de l'école d'enseignement mutuel dirigée par l'abbé Gautier.

Ce fut à l'école de la rue Popincourt que je fus inscrit. Pour un enfant de Paris le chemin était trop long de la rue Neuve-Saint-Laurent à la rue de Popincourt. Le trajet, surtout en hiver, devint pour moi très-pénible, lorsque je dus remorquer mon petit frère, de deux ans et demi plus jeune que moi.

Il est vrai qu'il y avait des distractions sur la route : c'étaient d'abord les boutiques de pâtissiers qui pour le sou de notre déjeuner nous régalaient de gâteaux rassis et de miettes, c'étaient ensuite les parades du célèbre Bobèche et de son ami Galimafré.

Bobèche, en habit bourgeois, ressemblait énormément à Philipon, le caricaturiste.

Son costume de parade était celui de Jannot, portant une énorme perruque blonde et roussâtre. Il était coiffé d'un tricorne à part, se rapprochant de celui des gardes françaises du temps de Louis XV. Bobèche excellait surtout dans la naïveté.

Il me semble le voir encore avec sa face épanouie, son habit rouge à gros boutons, un énorme bouquet de vio-

lettes artificielles à la boutonnière, sa culotte jaune serin, ses bas bleus et ses souliers à boucles.

Ainsi affublé, Bobèche était adoré du public du boulevard, d'autant plus qu'il était libéral ou bonapartiste, ce qui, pour les imbéciles, voulait dire absolument la même chose.

Quant à Galimafré, bien qu'ayant son genre d'originalité, il ne s'occupait qu'à faire briller son ami, en lui donnant la réplique.

Je ne saurais dire au juste quel était le genre de farce des deux amis. Je me souviens seulement que leurs parades attiraient la foule, et qu'il y avait chaque jour un certain nombre de spectateurs qui, arrivés le matin, ne quittaient la place que le soir assez tard, pour aller se coucher, et après la dernière parade, en ayant eu soin d'apporter dans leurs poches des vivres pour la journée. Dès que Bobèche se montrait sur ses tréteaux, les promeneurs accouraient en foule, et ceux qui se trouvaient trop loin pour entendre ses lazzis, lesquels frisaient presque toujours par de fines allusions la politique du moment, se contentaient de la pantomime des deux acteurs en plein vent. Mais le sel des paroles était la partie la plus intéressante de ces scènes dialoguées qu'ils improvisaient, paraît-il, avec un talent rare.

Aussi, l'opposition assistait-elle le plus souvent et en masse aux parades de Bobèche et Galimafré.

En hiver, il n'y avait plus de parades sur le boulevard du Temple, mais il y avait les glissades, lesquelles avaient pour moi un attrait irrésistible.

Quelle exubérance de vie je dépensais dans cet exer-

cice qui nous grisait tous et demandait de la force en même temps que de l'adresse! Mon plaisir était, il est vrai, troublé par la vue de mon petit frère qui, trop jeune pour se livrer à l'exercice de la glissade, restait assis près du panier des vivres, où il n'y avait plus que des cahiers et des livres, grelottant de froid, soufflant dans ses mains et ayant faim!

Et puis une autre préoccupation me tourmentait : je tremblais de voir subitement apparaître mon père, qui était impitoyable quand, par extraordinaire, il nous surprenait jouant sur le chemin de l'école.

Je ne tardai pas à me faire remarquer à l'école mutuelle. Je fus nommé moniteur général, n'ayant pas encore onze ans. Du reste, j'étais précoce sous tous les rapports.

Je me souviens d'avoir éprouvé un amour véritable pour une jolie petite fille de huit ans, mon âge, qui se nommait Elzbiska et habitait sur notre palier.

Quelques années après arriva le jour solennel de ma première communion. On me disait que celui qui faisait une bonne première communion en ressentait les effets toute sa vie.

J'étais d'une violence et d'une vivacité de caractère qui donnaient de l'inquiétude à mes parents. Je ne pouvais me corriger malgré mes efforts de ce maudit défaut, mon péché capital, dont j'avais surtout à souffrir quand il m'arrivait de m'emporter contre mon petit ami Guillon, le fils de mon parrain et de marraine.

Cet enfant était difforme, bossu, presque toujours souffrant; mais il était extraordinaire par l'intelligence et

par le cœur. Mon amitié pour cet enfant était le seul frein qu'on pût opposer à l'impétuosité de mon caractère. Ni punitions, ni coups même n'y pouvaient rien. Il fallait, pour triompher de ma colère, me parler de ma mère malade ou de Guillon fâché contre moi. Alors mon emportement s'apaisait comme par enchantement et je fondais en larmes. Mon unique ami mourut bien jeune. Sa perte, qui me causa un profond chagrin, me fit penser sérieusement à l'autre vie et, pour la première fois, aux anges du ciel.

M'étant mis en colère le matin du jour de ma première communion, je ne me rendis à l'église que pour obéir à ma mère. J'allai trouver mon confesseur et lui dis que je m'étais mis en colère le matin même, et que j'étais indigne de recevoir le sacrement. Il me donna l'absolution, mais je ne pouvais me décider à communier; il lui fallut me porter pour ainsi dire au pied de l'autel, et je communiai avec Dieu seul.

En 1862, à Rome, à l'âge de cinquante-quatre ans, je communiai de nouveau, mais cette fois avec les hommes.

La communion comprise ainsi dans le sens de la fraternité entre les hommes est assurément un des plus grands sacrements que nous puissions recevoir.

A Rome, je reçus la communion deux fois, la première fois de la main de Monseigneur de Dreux-Brézé, étant seul dans l'immense basilique de Saint-Paul, et l'autre fois à la messe particulière de Notre Saint-Père le Pape Pie IX, étant seul encore, dans sa chapelle, à Porto-d'Anzio.

Dans les deux cas, je priais avec ferveur en pensant à

ma mère et à mon fils, officier d'artillerie de marine, alors aux colonies; mais je dois avouer que, bien que faites avec sincérité et malgré le prestige du lieu et des circonstances, ces deux communions furent tout autre chose qu'une première communion dans la modeste église de Saint-Nicolas-des-Champs, faite à onze ans.

Ma première communion faite, je pris part à un concours entre les élèves de l'enseignement mutuel, dont l'objet était une bourse à l'institution de M. Nyon,

A la suite des épreuves, je tombai gravement malade d'une fluxion de poitrine; si bien que le jour où j'étais proclamé vainqueur et où je devais être couronné par M. de Chabrol, préfet de la Seine, on me croyait mort. On avait placé sur ma tête la couronne du concours. Ma pauvre mère passa la nuit à prier auprès de mon lit. Le lendemain, je revenais miraculeusement à la vie.

Ma convalescence fut si longue, que je ne pus d'abord profiter de mon succès au concours, et que ce fut mon jeune frère qui commença par aller à ma place à la pension de M. Nyon.

Longtemps après j'allai l'y rejoindre; la pension de M. Nyon, qu'il dirigeait lui-même honnêtement et paternellement, devint bientôt célèbre.

M. Nyon avait parmi ses élèves les deux fils du général Pajol, le fils du général Morand, les enfants des artistes Brocas, peintre, et Mozin, professeur de Piano au Conservatoire; il avait encore Albouy, le fils du grand entrepreneur de charpentes, les frères Guillemot, Goupil, devenu le chef de la fameuse maison Goupil, Billard le pianiste, élève et ami de Herz.

Beaucoup des externes de la pension appartenaient comme moi aux familles les plus modestes ; c'étaient des fils de boutiquiers du quartier, de bouchers, d'épiciers et de parfumeurs. Les pensionnaires, au contraire, étaient de familles plus riches. De ce groupe d'enfants, plusieurs ont acquis une certaine célébrité dans diverses carrières.

A l'âge de quatorze ans, je quittai la pension Nyon pour me mettre sérieusement au travail. J'aidai mon père, et en fort peu de temps je fus en état de me suffire à moi-même.

Après avoir suivi très-peu de temps les cours de dessin de l'École des Arts-et-Métiers du Conservatoire, puis un peu plus longtemps ceux de l'école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, je me mis en devoir de travailler pour mon compte, n'ayant eu en réalité pour premiers maîtres que mon père et M. Péron, oncle de M. Nyon, que je retrouvai professeur à l'école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine.

Avant de prendre ce parti extraordinaire, mais raisonnable, j'avais essayé de faire une folie : celle de m'engager dans un régiment, comme cavalier, bien entendu ; mais on ne voulut pas de moi, même comme trompette. Prenant bravement mon parti de ce refus, j'allai travailler à la basilique de Saint-Denis où tant de fois, étant enfant, j'avais accompagné mon père quand il travaillait à la restauration des tombeaux des rois de France.

Je sculptais des chapiteaux gothiques à la nouvelle sacristie ayant vue sur la grande cour de la maison de

la Légion d'honneur; je jetais des regards singulièrement curieux sur chaque pensionnaire qui traversait la cour.

Dans la maison de la rue Pastourelle où demeurait ma mère à l'époque où je fus couronné mourant, habitait une dame, veuve d'un colonel, qui avait une jolie fille de seize ans que j'admirais beaucoup lorsqu'elle venait voir ma mère pendant les vacances. J'avais souvent joué avec sa petite sœur, belle brunette de dix à onze ans.

L'une d'elles, l'aînée, qui est restée parmi les dames dignitaires de la maison, fut, vingt-cinq ans plus tard, une protectrice pour ma fille aînée. La plus jeune est morte de la poitrine à la maison de Saint-Denis, où elle remporta les plus grands succès.

Qui m'eût dit alors que ma fille aînée terminerait en partie son éducation dans cette maison, et que je l'en retirerais avec éclat après le coup d'État du 2 décembre 1851 !

Quand je me rappelle les souvenirs de ma vie passée, j'y trouve la confirmation de cette vérité : c'est qu'une volonté persévérante arrive à des résultats tels, que le rêve même est souvent au-dessous de la réalité.

Ce qui m'était le plus pénible, ce n'était pas de sculpter de mauvais petits chapiteaux gothiques par un froid de 7 à 8 degrés, mais de vivre avec les sculpteurs d'ornements, hommes grossiers dont les mœurs m'inspiraient une profonde répugnance. Dès que mon court repas était fini, au lieu de rester à boire avec ces messieurs, je m'enfermais dans mon petit cabinet, où j'étu-

diais l'anatomie dans un vieil exemplaire de Tortebat qui avait appartenu à mon père.

J'avais fait mon apprentissage de sculpteur d'ornements en aidant mon père aux chapiteaux de la Bourse, à la chapelle expiatoire de Louis XVI, chez le sculpteur Romagnesi, frère du compositeur de romances.

J'avais aussi travaillé au Père-Lachaise, avec mon père, à un tombeau qu'il exécutait sur les dessins et sous la direction de l'architecte amateur Duponchel.

Un jour, chez le grand tragédien Talma, où mon père exécutait des ornements dans le salon de son hôtel de la rue de Larochefoucauld, la conversation tomba sur les spectacles gratuits. Un amateur attaquait l'idée de donner du Corneille en pâture aux ignorants. Le grand artiste se révolta :

« Jamais, disait-il, je n'ai été ni mieux compris, ni mieux apprécié, et jamais je n'ai mieux joué que les jours de spectacles gratuits. Quelle différence, ajoutait-il, avec le parterre de rois dont je fus honoré à Erfurt! Quelle froide salle! ma langue se collait à mon palais, mon gosier se rétrécissait, j'étais gêné; aussi je fus mauvais, oui, vraiment mauvais, ce jour-là. »

V

J'avais suivi attentivement, dans le *Constitutionnel*, le procès des quatre sergents de La Rochelle, qui furent condamnés à mort.

Le jour de l'exécution, ayant quitté le travail à dix heures du matin, je descendais la rue de La Harpe en songeant au moyen de sauver ces quatre malheureux jeunes gens : j'étais bien convaincu que leurs amis politiques ne les laisseraient pas exécuter.

Je me plaçai en face du Pont-au-Change. Quand la silhouette des deux fatales charrettes se dessina sur le ciel au milieu du pont, il y eut un mouvement de pression de la foule, auquel je contribuai de mon mieux. Mais en ce moment, des canonniers, conduisant deux pièces, mèches allumées, tournaient l'angle du quai, et, sur le pont, deux bataillons de la ligne éloignèrent le public des condamnés.

Au moment où ils passaient à l'angle du quai, du balcon d'un café au-dessous duquel je m'étais placé, des jeunes gens leur crièrent :

« Adieu ! mes amis, adieu !

— Adieu ! mes amis, adieu ! » répondirent de leurs charrettes les quatre condamnés.

Chacun des quatre sergents avait conservé devant la mort son caractère particulier : Raoux, qui était enthousiaste, se leva debout sur la charrette; Borie, plus stoïquement calme, fit un simple mouvement de tête.

Je remontai tristement chez ma mère. Tout, dans Paris, me semblait morne et froid, ce jour-là.

Comme c'est l'habitude des enfants élevés dans les privations, je brûlais de connaître ce qu'on appelle la vie, et spécialement les bals de Paris. Ayant pris des leçons de danse pendant deux ou trois mois, je fus un des coryphées des bals les plus renommés du dimanche et des jours de fête de la capitale.

Je n'eus, avec les demoiselles que je rencontrai dans ces bals, d'autres rapports que ceux de la galanterie réduite à l'amour platonique. Du reste, après quelques mois, je renonçai au plaisir de la danse, qui n'avait plus d'attrait pour moi.

Je fis dans mes habitudes une réforme plus importante. Je renonçai aux travaux lucratifs du sculpteur d'ornements pour me livrer aux études sérieuses, aimant mieux gagner deux ou trois francs, c'est-à-dire mon pain, en modelant, que quinze et vingt francs en sculptant des ornements.

Je me fis inscrire à l'École des Beaux-Arts, comme élève de M. Bosio, qui était aussi laid et aussi bègue qu'il avait de talent pour la sculpture ; il voulut bien à l'École des Beaux-Arts, le mois qu'il professait, ne me

donner d'autres conseils que ceux qu'il bégayait aux autres élèves.

Je rencontrai à l'École des Beaux-Arts M. Dulac, professeur de dessin, adjoint à M. Péron son maître.

Ce fut pour moi un rude et laborieux hiver que celui de 1823-1824. Je logeais chez ma mère, rue du faubourg Saint-Martin. Je partais de là avant le jour pour y revenir à dix heures du soir, ayant travaillé toute la journée, là à modeler, ici à dessiner.

Je dus songer à me rapprocher du centre de mes études. Dulac m'offrit un cabinet attenant à la chambre qui lui servait d'atelier de peinture ; ma mère me donna mon lit, et je m'installai rue du Four.

Nous formions là un vrai phalanstère. Au bout de quelques mois, je renonçai à cette vie commune, peu attrayante pour moi ; une petite chambre se trouva libre dans la maison où logeait Dulac : je la pris.

Je rencontrai dans cette maison le bon Gérard-Séguin, qui, depuis mes premiers essais en peinture, aussi bien qu'en sculpture et en architecture, ne cessa jamais de me prodiguer les encouragements, j'oserai même dire son admiration, et cela, pendant toute sa vie.

Je ne dois pas oublier une figure étrange que je rencontrai dans ce milieu de la bohême de 1824. C'était un certain Bangnat, musicien et mathématicien, qui se disait fils de la reine Hortense et du général Bonaparte. Il me donnait des leçons de guitare à quinze sous la leçon. Je l'ai retrouvé *modèle* et contre-basse dans un théâtre de la banlieue. Il gagnait ainsi sa vie fort honnêtement, malgré sa haute naissance et sa ressem-

blance frappante avec la reine Hortense, de Morny et Louis-Napoléon.

Pour payer mon loyer, j'étais allé travailler aux Menus-Plaisirs pour les funérailles de Louis XVIII, et quelques mois après chez M. Guersant, chargé de la statuaire décorative pour le sacre de Charles X, à Reims.

A notre arrivée à Reims, on me confia tout de suite la direction des travaux, ce qui excita l'envie contre moi, au point que l'on mettait des planches en bascule pour me faire tomber du haut de la cathédrale.

A la dernière heure, il manquait la chose principale : le chiffre du Roi, sculpté sur le milieu du blason, qui était le centre de la décoration du trophée qui couronnait le motif d'architecture où était placé le trône.

C'était le matin, une heure avant l'entrée du Roi dans l'Église.

Il s'agissait de trouver quelqu'un d'assez léger et dont la tête fût assez solide pour n'avoir pas le vertige.

Personne ne se présentant, je m'offris. Deux gaillards solides montèrent avec moi sur le pont volant suspendu au milieu de la nef, un simple madrier placé sur des cordes attachées aux colonnettes de la galerie.

Il s'agissait d'accrocher à sa place un grand ovale de six pieds, qui était le blason où se trouvait sculpté en relief le chiffre du Roi, et très-saillant, et cela pendant que les ouvriers me tenaient en l'air. Le coup manqué, l'ovale se renversait sur nous trois, et nous étions précipités dans le vide.

A ce moment tout travail avait cessé, un silence

complet régnait dans la cathédrale. Réunissant tout ce que j'avais de forces en ce moment suprême, par un mouvement heureux je réussis à accrocher du premier coup le fameux blason.

Tous les spectateurs qui suivaient d'un œil inquiet cette délicate et dangereuse opération respirèrent plus librement. Les marteaux des menuisiers et tapissiers se remirent à l'œuvre et firent entendre des coups de plus en plus pressés.

Car l'heure était venue, les invités prenaient leurs places dans les tribunes, le Roi allait paraître.

Charles X parut, en effet, en costume de satin blanc, très-collant, coiffé de la toque noire ornée d'une plume blanche, et parfaitement ridicule.

Je compris, une fois de plus, que la nature dans sa simplicité est plus forte et plus belle que le factice et que la fantaisie de commande.

L'intérieur de l'église avait été transformé par des décorations extravagantes. Des milliers de bougies, brillant dans des lustres de cristal, des peintures décoratives excellentes, la toilette éclatante des dames du faubourg Saint-Germain, les flots de dentelle qu'elles étalaient et leurs diamants de famille, tout cela formait un spectacle éblouissant; ajoutez à cela la richesse des habits sacerdotaux, les uniformes brodés d'or, les plaques, les grands cordons, les décorations innombrables.

A midi précis, la porte principale de l'Église fut ouverte au peuple, qui s'y précipita en se ruant sur ceux qui lui jetaient de petites pièces de monnaie d'argent. La tradition le voulait ainsi.

Mais toute cette pompe ne valait pas un simple rayon de soleil, qui, brillant à travers les vitraux, éclaira splendidement la vieille basilique, surtout au moment où la grande porte fut ouverte au public.

Le lendemain, avant de rentrer à Paris, je visitai les caves royales en compagnie du tonnelier en chef, chez qui je logeais à Reims. Il me fit un panier de douze bouteilles de champagne préparé à mon intention, que je portai à mon maître, M. Dupaty, qui venait d'épouser une fort belle personne de vingt ans à l'âge de cinquante-deux ans, six mois avant sa mort.

VI

Pendant mon séjour de deux mois à Reims, l'atelier Dupaty s'était décidé à prendre le modèle vivant. C'était la première fois que je voyais la nature d'aussi près, car à l'École des Beaux-Arts le modèle était toujours placé, soit en plâtre, soit le modèle vivant, à une assez grande distance des élèves.

Pour exciter l'émulation, on décida qu'à la fin de la semaine des places seraient données à chaque élève en raison du mérite de son étude.

M. Dupaty avait un grand faible pour M. Simart, pensionnaire de la ville de Troyes, à qui je rendais justice, mais dont je n'approuvais pas la manière de faire. Il travaillait surtout à sa figure quand le modèle avait quitté la table ; moi, au contraire, je comprenais qu'il fallait s'appliquer à bien copier, le modèle étant présent.

Le samedi venu, M. Dupaty donna la première place à Simart et la seconde à moi, à ma grande surprise.

Ce qui m'étonna plus que tous les autres élèves, c'est que M. Dupaty fit passer mon étude dans son atelier particulier, et qu'il mourut au moment où il modelait,

de grandeur naturelle, une figure dans la même pose et d'après le même modèle qui avait servi à l'atelier des élèves ; ce qui prouve une fois de plus que le vrai, le naïf, sera toujours préférable au *chic*, au faux, puisqu'il s'impose même aux maîtres par les élèves.

Nous étions plusieurs à l'atelier Dupaty qui avions le courage de gagner par des travaux industriels les frais de nos études d'art et de faire à nos estomacs une guerre dont les effets se firent sentir toute notre vie. Mais je suis convaincu que ceux qui, comme moi, soutenaient cette lutte, avaient le cœur plus haut et plus digne de comprendre les grands côtés de l'art que ceux qui vivaient d'une pension le plus souvent mendiée par leurs parents.

En 1824, à l'atelier de M. Dupaty, je vis débarquer M. Ingres, rapportant d'Italie son fameux tableau du *Vœu de Louis XIII*, qui lui ouvrit les portes de l'Institut. Il avait peint ce tableau à Florence, dans l'atelier de son ami Bartolini, le sculpteur.

Lorsque ces deux grands artistes étaient élèves de l'École des Beaux-Arts, et mettant au concours du grand prix de Rome, les deux amis avaient entre eux des entretiens comme celui-ci :

« Oh ! toi, Ingres, tu es le premier peintre du siècle, disait Bartolini.

— Toi, tu es le premier sculpteur, » disait Ingres.

Parmi les habitués de l'atelier Dupaty, il y avait M. de Forbin et plus souvent encore M. Broc, ancien élève de David, qui est mort de misère et de la métaphysique de l'art. Le vieux Broc nous donnait la comédie à

nous gamins, qui admirions les peintures de Gros, même lorsque nous l'entendions dire à notre maître : « Ce pathos de Gros ! » avez-vous vu sa coupole du Panthéon qui l'a fait baron.

Je retrouvai aussi, à l'atelier Dupaty, mon ancien professeur, M. Péron. Nous répétâmes tous en chœur le calembour de Carle Vernet sur la coupole du Panthéon : « c'est plus *Gros* que nature. »

M. Cortot, successeur de M. Dupaty, notre maître qui mourut en 1825, ne m'inspirant aucune sympathie, je me contentai de travailler dans ma chambre, en suivant l'École des Beaux-Arts sans professeur.

Je me risquai à modeler, d'après une peinture de Dulac, le buste d'une dame Chasles et qui mourut laissant M. Chasles, notaire, veuf inconsolable de cette perte. Je réussis bien au delà de mes espérances dans l'essai de mon premier buste.

Je me vois encore pataugeant dans la boue, l'eau glacée et noire d'un dégel et la neige fondue et les ruisseaux qu'il fallait sauter en serrant sur ma poitrine, la veille du premier de l'an, le billet de banque de cinq cents francs que venait de me remettre M. Chasles en payement du buste de sa chère et défunte épouse.

Je plaçai 300 francs à la Caisse d'épargne, pour peu de temps, il est vrai, car c'était pour faire face aux exigences de mes études.

Ayant copié une assez jolie tête d'enfant, étude de Dulac, j'essayai de peindre d'après nature, et ce premier essai fut le portrait de ma blanchisseuse, qui était jeune, mais pas jolie du tout, cela pour lui payer sa note, se

montant à 10 ou 13 francs. Cette peinture, naïvement faite, me fit proclamer coloriste par notre ami Gérard Séguin et toute la colonie d'artistes du n° 40 de la rue du Four.

Sans m'en douter, je me trouvais dans la légion des romantiques admirant Ingres, Prud'hon, Gros, Eugène Delacroix, et surtout Géricault, dont une vente à l'hôtel Bullion venait de révéler le génie vigoureux et le tempérament puissant. Lui seul a su faire vivre et faire agir les chevaux dans toutes leurs allures, chose tout à fait nouvelle.

Vers cette époque, j'assistai à l'enterrement du professeur Girodet, le peintre d'*Endymion*, du *Déluge* et d'*Atala*. Je fus très-ému de voir Gros réfuter devant la fosse béante de son camarade les calomnies répandues pour les diviser du vivant de Girodet. Il fut sublime de naïveté et de génie.

Quand Gros, s'embrouillant dans ses sanglots, s'écria : « Je ne sais pas parler. » « Vous savez peindre, » répondit la foule des artistes présents.

Se conformant à l'usage qui existait à cette époque, de faire des libations pour honorer les morts, les élèves des Beaux-Arts et quelques autres artistes se rendirent chez le restaurateur Morel, rue des Amandiers, et chantèrent des hymnes bachiques en buvant leur petit vin bleu et mangeant du pain avec du fromage de Brie.

Le soir, avant neuf heures, j'étais rentré dans ma chambrette, tout fier et tout heureux d'avoir compté parmi les vrais artistes.

Un petit modèle en cire d'*Un jeune Grec moderne*

mourant sur les ruines de l'ancienne Grèce, que je vendis 100 francs à un fabricant de bronze, me valut la visite de M. Pradier. Je l'aidais alors à réparer un modèle en plâtre de son excellente statue commandée par la ville pour la façade de la Bourse de Paris. Tant qu'il s'agit des ornements de certaines grappes de raisin, j'osai toucher à l'œuvre du maître, prenant mon courage à deux mains; mais quand il fallut réparer le nu et les plis de draperies merveilleusement modelées par lui, le cœur me manqua et je n'osai pas continuer. Alors Pradier m'encouragea en prenant et maniant l'outil avec sa merveilleuse facilité.

Pour lui prouver combien j'étais enthousiaste de son beau talent je ne signai plus, dans les concours de l'École, que comme élève de Pradier. Cela me coûta cher, comme on le verra tout à l'heure. En agissant ainsi j'avais blessé M. Bosio et M. Cortot, et bien plus encore tons les professeurs, gens à l'esprit étroit et mesquin, qui tous étaient membres de l'Institut; et Pradier, en 1825, n'était ni professeur de l'École, ni membre de l'Institut, honneurs qu'il n'obtint qu'en 1828.

VII

Pour des raisons que tout à l'heure on comprendra sans peine, chaque fois que je concourais, j'étais mis hors de concours ; cela dura jusqu'en 1830, époque où je quittai l'École des Beaux-Arts.

En 1828, M. Pradier donnait le sujet pour le concours des esquisses; le succès de l'esquisse faisait admettre à la figure, et celui de la figure donnait le droit de concourir pour le prix de Rome.

A la fin de la journée laborieuse des esquisses, comme cela arrivait à chaque concours, ce fut à qui entrerait dans ma loge pour voir ce que j'avais fait. A un moment où je fus obligé de quitter ma loge toute remplie d'élèves, un de mes envieux avisa, placé au milieu de mes ébauchoirs le petit croquis passé à l'encre, qui m'avait servi pour modeler mon esquisse en terre. Ce croquis, je l'avais fait, comme je le faisais d'habitude pour chaque esquisse que je modelais. J'avais observé que faisant ainsi, j'allais plus vite et mieux que mes camarades.

On perd beaucoup de temps à barboter dans la terre,

en cherchant, sans un dessin arrêté, une composition en bas-relief composée de plusieurs figures.

Toujours est-il qu'à leur honte les élèves sculpteurs de l'École, en ce temps-là, se laissèrent entraîner par un affreux drôle à une très-mauvaise action.

Les professeurs furent encore plus coupables qu'eux, lorsqu'après m'avoir entendu, ils me mirent, comme toujours, hors du concours, juste au moment, grave pour moi, où j'allais tirer au sort pour la conscription.

Voici comment se passa la scène qui eut lieu en pleine séance des professeurs réunis à l'École des Beaux-Arts.

Ni M. Pradier, dont j'étais alors le seul élève, ni moi, nous ne nous doutions de l'intrigue qui se tramait contre nous, à cause de ce croquis perdu auquel je ne pensais pas plus que s'il n'eût jamais existé.

J'attendais dans la cour de l'École la décision des professeurs, lorsque M. Pradier sortit furieux, faisant siffler sa badine dans sa main.

« — Ils vous ont encore mis hors du concours, me dit-il en me prenant le bras.

— Pourquoi, demandai-je ?

— Pour votre croquis que les élèves ont pris et colporté chez les membres de l'Institut et chez les professeurs. »

Puis se saisissant de mon cahier de croquis que j'avais sous le bras, M. Pradier me dit : « Suivez-moi. » Je le suivis.

Alors étant entré furieux, il jeta mon cahier de croquis

sur le tapis vert de leur grande table, en leur disant, à ces messieurs :

« Voilà les croquis que je lui ai vu faire à mon atelier et dont il se sert avant de modeler chacune de ses esquisses ; voyez et comparez. »

Le vieux et vertueux Cartelier prit alors la parole et dit : « Messieurs, qui nous dit que ces dessins sont de l'élève Étex? Pour moi, je le soutiens, Michel-Ange reviendrait sur la terre, qu'il ne ferait pas, en un seul jour, et le dessin et le bas-relief modelé par lui. »

Messieurs, m'écriai-je, venant au secours de mon maître, vous ne pouvez nier que l'esquisse soit modelée par moi, puisque le fond vide et la terre sont examinés à leur entrée dans les loges. C'est le dessin seul qui vous a dicté votre décision. Il y a un moyen bien simple de vous assurer que le dessin est bien de moi ; le sujet donné pour le concours des esquisses était une églogue de Virgile ; dictez-moi une autre églogue, et avant une heure, tandis que vous continuerez votre séance, je me fais fort de vous fournir ma nouvelle composition, passée à l'encre tout comme le dessin contesté.

Ces messieurs refusèrent.

Subitement pris pour eux d'un souverain mépris, et sortant avec M. Pradier, je leur jetai à la face ces mots :

« Ah ! vous refusez la lumière, messieurs, alors votre jugement est inique, et je m'en moque. »

Et je sortis indigné, mais triomphant et fier de ma nouvelle épreuve.

Deux jours après, M. Mérimée, secrétaire de l'École

des Beaux-Arts, chez qui j'étais invité à me rendre, me disait :

« Monsieur Étex, je n'ai ni le pouvoir ni le droit de vous faire reprendre votre place au concours ; mais pour votre honneur, et surtout pour l'honneur de l'École, voulez-vous demain matin, jeudi, venir ici, dans mon cabinet, à l'heure où l'on entre en loge pour les concours d'esquisse. J'accepte votre défi, et je vous donnerai à traiter un nouveau sujet tiré de Virgile. »

J'acceptai avec reconnaissance le sujet que me dicta M. Mérimée sur : « Pan apprenant à jouer de la flûte à Apollon, » et à six heures, c'est-à-dire deux heures plus tôt qu'au dernier concours, je lui livrais et mon esquisse modelée et le dessin-croquis de ma composition, passé à l'encre, que M. Mérimée montra aux professeurs de l'École.

J'étais vengé, mais accablé de chagrin et d'ennui, découragé par cette persistance à me nuire.

Déjà, l'année précédente, en 1827, M. Ingres avait été si content de mon esquisse qu'il vint le lendemain de l'exposition publique chez M. Pradier, mon maître, que j'aidais à modeler un groupe de *Bacchantes*, pour lui faire compliment de son élève. M. Pradier en me montrant lui dit : « Le voilà. »

« Monsieur, fit M. Ingres, en s'adressant à moi, vous êtes assurément reçu le premier, et vous obtiendrez le prix de Rome, car vous êtes, à mes yeux, de beaucoup le plus fort des élèves sculpteurs de l'École en ce moment.

— Non-seulement, répondis-je à M. Ingres, je ne

suis pas reçu le premier, mais sur seize élèves reçus, j'ai complétement échoué. »

M. Ingres s'emporta et me pria de faire mouler pour lui et à ses frais, mon esquisse ; il m'offrit son amitié, ses conseils, et son atelier d'élèves pour travailler d'après nature.

Pour être plus près de M. Pradier, j'avais loué une chambre au palais abbatial, rue de l'Abbaye, n° 3. Là, je fis trois parts de mon temps : la première fut pour l'École des Beaux-Arts, la deuxième pour l'atelier de M. Ingres, et la troisième pour celui de M. Pradier.

Dans le logement que j'occupais ensuite au cinquième étage de la maison n° 8 de la place Furstemberg, je peignis, d'après nature, une étude de femme nue, une baigneuse de demi-grandeur naturelle, en compagnie de mon ami Gérard-Séguin. Un jour, Alexandre Dumas, ayant gravi mes cinq étages, vit ce tableau qui lui plut, et l'emporta tout encadré. Quelques mois après, je fus bien étonné de me voir exposé, malgré moi, comme peintre, avant d'avoir rien exposé comme sculpteur.

Alexandre Dumas, qui commençait sa vie aussi expansive qu'aventureuse, mit ce petit tableau à l'exposition payante, que l'on fit au profit des Grecs, au moment de la guerre entreprise pour leur indépendance.

Mon œuvre fut ainsi exposée en public, au milieu des chefs-d'œuvre d'Ingres, d'Eugène Delacroix, de Scheffer, de Deveria, de Bonnington, de C. Roqueplan, de Steuben et de David d'Angers, qui avait à cette exposition deux forts beaux bustes en marbre : ceux de Lamartine

et de Châteaubriand et sa jolie statue de la jeune Grecque au tombeau de Botzaris, son chef-d'œuvre selon moi, donné par lui au musée d'Athènes. Aussi, étais-je fou de bonheur quand, dans un article de Jal, je vis mon nom et mon œuvre cités avec bienveillance, avec les noms et les ouvrages célèbres que je viens de nommer.

VIII

Entre Ingres et Pradier, de 1827 à 1828, j'avais fait de grands progrès. Tout cela fut jeté par-dessus bord... Bien désolé de l'infamie et de l'injustice des élèves et des maîtres, je fis un voyage de consolation à Lyon, pour voir mon père qui logeait chez ses sœurs. Mes bonnes tantes me remontèrent le moral de leur mieux, et de plus me payèrent un voyage en Suisse, que je brûlais de faire, mais que je n'osais espérer.

Malgré l'intérêt que m'inspiraient les bords pittoresques du Rhône que j'observais du haut de l'impériale de la diligence de Lyon à Genève, je ne pouvais distraire mon esprit de mes malheurs d'élève. Je me disais : « L'honneur est sauf, après tout. »

Je me rappelais les bonnes sympathies de quelques nobles cœurs que j'avais rencontrés, la protestation de mes camarades Gras et Colin, enfin la lettre écrite aux professeurs de l'École par les élèves peintres Debacq, Amiel et Bézard, où l'un disait m'avoir prêté sa plume et l'autre son encre pour faire mon croquis, où enfin un autre affirmait courageusement m'avoir vu faire le croquis et modeler l'esquisse en terre.

Avec ces idées plus tristes qu'encourageantes, j'arrivai au bord des eaux bleues du lac de Genève.

Le lendemain de mon arrivée, je me mis en route pour Chamonix, à pied, sac au dos, afin de voir ce fameux mont Blanc, que j'apercevais de Lyon. Les journées qui précédèrent mon arrivée à Chamonix furent très-belles, mais le soir il plut horriblement. Le chemin que je gravissais péniblement, armé de mon bâton ferré, était un vrai torrent.

Je rencontrai subitement un voyageur en blouse grise, un jeune Allemand, blond et de chétive apparence, qui, voyant ou plutôt sentant passer près de lui une blouse bleue, me saisit la main pour que je l'aidasse à sortir d'un mauvais pas. Nous aidant mutuellement, nous arrivâmes à l'hôtel de Chamonix, trempés comme des canards. Il était près de onze heures du soir.

Pendant notre souper, on vit venir le fameux Jacques Balma, qui, avec son frère, nous promit de venir nous prendre pour tenter l'ascension du mont Blanc. Nous étions les premiers voyageurs de l'année qui entreprenions ce voyage assez périlleux alors...

Le compagnon de voyage que j'avais rencontré dans le chemin creux m'apprit qu'il s'appelait Weber, et qu'il était le neveu du fameux auteur du *Freyschütz*. Nous devînmes amis immédiatement.

Le neveu de Weber était un jeune savant, musicien en même temps, entêté comme un Allemand. Avant quatre heures l'on vint frapper à notre porte. C'étaient les guides.

En nous éveillant, nous vîmes de notre fenêtre le cône pyramidal du mont Blanc, qui se modelait sur un beau ciel bleu, et paraissait si près de nous, que nous croyions pouvoir y toucher avec la main.

Nous partîmes marchant avec des crampons de fer, nous accrochant de notre mieux aux aspérités du rocher.

Malheureusement le neveu de Weber avait moins de souplesse dans le corps que de volonté dans l'âme; spécialement sur la mer de glace, il nous arrêtait court; nos guides étaient obligés de le ficeler comme un simple colis et de le tirer avec des cordes.

Il faisait tellement froid à cette hauteur, en plein midi, que j'avais peine à tenir mon crayon pour dessiner.

Nous revînmes à Chamonix n'ayant rien de cassé, chose qui parut merveilleuse à nos guides.

Le lendemain, nous descendîmes pour aller à Sion, à la cascade de la Pissevache. Je me séparai de M. Weber, qui montait vers le Bernau-Berland, tandis que j'allais gagner le bateau qui devait me laisser à Vevay. Je visitai le célèbre château de Chillon, et j'aperçus en passant celui de Glarens, mais je ne le visitai pas. Quoique jeune et assez ignorant, j'avais une aversion instinctive pour le philosophe J.-J. Rousseau, qui, sous prétexte de confessions, fait une franche coquine de sa maîtresse, Mme de V. Malgré ses prétendus talents, il ne sera jamais pour moi, ni un grand homme, ni un honnête homme, mais un simple pédant, égoïste et immoral, jusqu'à mettre ses enfants à l'hospice des Enfants trouvés.

Cet homme est un lâche qui s'est suicidé par honte de son passé, et c'était justice!

Cette petite excursion en Suisse fut comme un temps d'arrêt dans ma malheureuse existence.

Quand j'arrivai à Lyon, mes tantes me proposèrent d'aller à Montbrison peindre le portrait de la femme du maire de cette ville, leur cliente. Je fis le portrait de la femme et aussi celui de son mari, après qu'il eut vu celui de sa femme.

Avec l'argent que je gagnai en faisant ces deux peintures, je pus entreprendre un petit voyage en Auvergne. Je visitai le mont Dore. Étant un jour assis sur une pierre et dessinant, je vois tout à coup arriver en chaise de poste un parisien en habit noir, et chaussé de fins escarpins. C'était un jeune amateur, un M. Leconte, que j'avais vu à l'atelier des élèves de M. Ingres. Je lui fis compliment de sa tenue de voyage, surtout de sa chaussure si commode pour gravir les rochers et marcher sur la lave.

Il allait, me dit-il, dîner, le soir, chez le préfet. « Celui-là est bien moins heureux que moi, » pensai-je, en entendant les grelots des chevaux qui emportaient au galop la chaise de poste.

Revenu à Paris, quelques jours après, je revoyais mes deux maîtres Ingres et Pradier.

Je voyais peu les élèves de l'École en dehors des cours, excepté Barye et Champmartin. Celui-ci était très-moqueur, et quand je le rencontrais aux expositions publiques, j'avais plaisir à l'entendre critiquer avec esprit les ouvrages mis sous les yeux du public. Un jour, n'ayant pas rencontré, chez lui, Pradier, à son retour de Jérusalem; il écrivit à la craie sur la porte de l'atelier de

mon maître : « Champmartin, peintre de la Sublime Porte. »

Nous assistions aux premières représentations des pièces de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, et même de Casimir Delavigne. A l'une des représentations de *Marino Faliero*, il m'arriva une aventure, que je tiens à raconter. M'étant absenté un instant, j'attachai mon foulard à ma place.

Quand je voulus la reprendre, elle était occupée par un grand monsieur de six pieds, qui portait la rosette de la Légion d'honneur. Je le priai poliment de me rendre ma place, il ne fit pas mine de m'entendre.

« Voulez-vous, oui ou non, me rendre ma place? » lui répétai-je avec énergie, en me plaçant carrément devant lui. Il me répondit par deux coups de poing dans la poitrine et me saisit par les deux devants de mon habit noir, que je mettais pour la première fois. Je lui allongeai un soufflet qui le renversa en arrière entre les deux banquettes, mais les morceaux de mon habit lui restèrent dans les mains. Je pus ainsi reprendre ma place, mais la filasse sortait de la doublure de mon habit; je dus pendant toute la représentation tenir les deux bras croisés.

« J'ai reçu un soufflet, dit l'acteur à un certain moment de la pièce.

— Et moi aussi », ajouta tout haut le grand monsieur qui s'était contenté de rester debout en face de moi à l'angle de l'orchestre.

Ce qu'il y eut de plus bizarre, c'est que le lendemain il vint seul chez moi et me provoqua en duel.

« Vous n'avez qu'une chose à faire, lui répondis-je ; c'est de me payer mon habit déchiré. »

Hippolyte Bellangé était chez moi ; le grand monsieur s'emporta et me proposa un duel au fusil, au canon, à la hache.

Je finis par lui dire : « Quand vous aurez payé mon habit, nous nous battrons au pistolet, si vous voulez ; mais avec un seul pistolet chargé, et nous tirerons au sort pour savoir qui l'aura.

» Vous êtes, dites-vous, monsieur, ajoutai-je, officier supérieur d'artillerie, vous avez six pieds, et vous venez m'offrir quoi ? de m'assassiner, oui de m'assassiner et lâchement encore. »

Entendant cela, le grand monsieur sortit furieux de chez moi.

En résumé, mon habit ne me fut pas payé, et je ne me battis pas en duel.

Quelques mois après, dans une exposition publique à l'École des Beaux-Arts, où figurait mon *Hyacinthe*, ce même grand monsieur vint me présenter ses compliments.

Il est vrai que quelques journaux avaient imprimé mon nom et avaient dit du bien de mon œuvre.

IX

L'année 1828-1829 fut une des plus laborieuses, mais aussi une des meilleures de ma vie. Pendant cette année, j'ai fait connaissance avec la nature dans ce qu'elle a de plus grandiose, en gravissant les Alpes et le mont Blanc; je connus également ce que l'art a de plus magnifique en littérature et en musique : les symphonies de Beethoven, *Don Juan* de Mozart, chanté par Garcia, la Malibran sa fille, la Sontag, Lablache et Rubini, puis le *Freyschütz* de Weber et *Guillaume Tell* de Rossini.

Il est vrai que, pour goûter ces jouissances, nous dînions souvent pour treize sous chez Clément, surnommé l'*Aquatique*, à cause des énormes carafes pleines d'eau étalées sur ses tables.

Parmi les élèves d'Ingres se trouvait un nommé Sansonnetti, fils d'un magistrat de Nancy, bon enfant, laid et grêlé, mais vantard jusqu'à l'extravagance.

Chaque matin, à l'heure où les élèves se livraient à leurs études du modèle vivant, Sansonnetti arrivant deux heures après les autres, leur racontait bien haut ses bonnes fortunes de la veille au soir. Nous savions qu'il

mentait et qu'il ne connaissait aucune des demoiselles de théâtre dont il se vantait d'avoir obtenu les faveurs. Nous résolûmes de lui donner une bonne leçon.

L'occasion s'étant naturellement présentée, je lui montai une *scie* et le poussai au point qu'il me provoqua en duel. Sansonnetti étant sorti pour mettre ordre à ses affaires, avant l'heure du combat qui devait avoir lieu dans l'après-midi du même jour, il fut décidé que tous les élèves se rendraient dans la plaine de Montrouge où devait avoir lieu l'affaire, et qu'après il y aurait un dîner chez Tonnellier.

Quand Sansonnetti revint à l'atelier, il fut convenu que le duel aurait lieu au pistolet. Hautier, le massier de l'atelier, fut l'un de mes témoins; Sansonnetti, comme il convenait dans une affaire où il s'agissait de sa vie, prit pour témoins les deux élèves les plus sérieux et les plus vieux, Cornu de Lyon, et M. Lorient, un lieutenant de l'armée, deux jeunes gens graves, qui parlaient rarement et qu'on n'avait jamais vus rire.

De la rue des Marais, aujourd'hui rue Visconti, où était l'atelier d'Ingres, jusqu'à la plaine de Vanves, Sansonnetti, accroché aux bras de ses témoins, écouta attentivement leurs conseils. Nous les suivions, ne perdant pas un mot de ce qu'ils se disaient.

On choisit pour le théâtre du duel un pan de muraille, au milieu de la plaine; le ciel était gris et brumeux; il faisait assez froid. On mesura les pas, les témoins chargèrent les pistolets avec des balles de liége, roulées dans de la mine de plomb. L'imitation, œuvre d'Hautier, était parfaite.

Je n'oublierai jamais le sérieux des témoins de Sansonnetti ; M. Lorient lui conseillait de se déshabiller complétement jusqu'à la ceinture, et d'ôter même sa chemise, disant qu'il était dangereux qu'aucune parcelle d'un corps autre que la balle pénétrât dans la blessure. Désigné par le sort pour tirer le premier, j'ajustai lentement mon adversaire, m'y prenant à plusieurs reprises, abaissant et relevant plusieurs fois mon pistolet. Le corps de Sansonnetti était bleu. Le coup partit, je vis Sansonnetti chanceler ; l'émotion, l'imagination frappée lui avaient fait croire qu'il était touché ; je l'avais si bien visé !

Se remettant à sa place de combat avec l'aide de ses témoins, il me mit en joue ; moi, les bras croisés, calme et le fixant hardiment, j'attendais son coup de feu. Mais, pris subitement d'un beau sentiment, élevant son bras au-dessus de la tête, Sansonnetti tira en l'air. Nous nous précipitâmes dans les bras l'un de l'autre. Pendant que nous étions étroitement enlacés, les élèves, qui s'étaient tenus pendant le combat à quelque distance, revinrent vers nous et se mirent à féliciter Sansonnetti de son action si noble, si généreuse.

Nous gagnâmes gaiement la maison Tonnellier, où était servi pour nous un dîner d'une trentaine de couverts, et dont le prix avait été fixé d'avance à deux francs par tête.

Sansonnetti avait été mis au milieu de la table à la place d'honneur, et moi en face de lui. La plus bruyante gaieté régna parmi les convives ; on chanta beaucoup au dessert, et, pour que la leçon fût complète, j'impro-

visai, sur l'air du chœur du *Solitaire*, une facétie où le duel était raconté tout au long, y compris bien entendu les balles de liége. A la fin de chaque couplet, je disais : Qui a fait cela, messieurs? c'est le sansonnet, sansonnet, sansonnet... au lieu de chanter : c'est le solitaire qui sait tout, qui fait tout... A la reprise du chœur, c'était du délire... Ah ! la jeunesse, la jeunesse !...

Sansonnetti avait ses ridicules, mais il était bon enfant. A un moment, je le vis pâlir, je lui tendis mon verre en proposant de cimenter notre amitié par un verre de champagne; tout le monde applaudit. Sansonnetti, un peu remis, commençait à comprendre la leçon qu'il avait reçue ; il s'exécuta de si bonne grâce, qu'étant riche relativement à la plupart de ses camarades, il voulut leur offrir le champagne ; je demandai à en payer la moitié, comme engagé dans la partie autant que Sansonnetti.

Le lendemain, la tenue de ce dernier à l'atelier prouva qu'il était assez intelligent pour comprendre la leçon qui lui avait été donnée par ses camarades.

Les cruautés d'étudiants valent souvent mieux pour former des hommes que les conseils les plus solennels du pédant le plus grave.

X

En 1829, je fus enfin admis à concourir au prix de Rome. Le sujet du concours était beau à traiter, mais difficile : c'était *Hyacinthe renversé et tué par le palet d'Apollon*.

Le jour de l'esquisse, je pensai que le fond de l'idée était dans le mot *renversé*, et j'abordai franchement ce qui me paraissait être la difficulté de la statue à composer. Quand je confiai à mes deux maîtres Ingres et Pradier mon idée, et le parti que j'avais cru devoir prendre, tous deux, sans s'être consultés, me blâmèrent fort.

« Ne vous avisez pas de révéler au public que vous êtes mon élève, » me dit Pradier au moment où l'on allait exposer les figures.

Ingres, lui, me dit que c'était une statue d'étude que l'Institut voulait et aurait à juger, non une œuvre à mouvement dramatique, et que je m'étais complétement trompé. Il me pria plusieurs fois de lui faire dans ma loge des dessins d'après ma figure en cours d'exécution ;

je tentai à plusieurs reprises de lui obéir, mais au moment de dessiner cette terre ébauchée, informe, je m'apercevais de ses défauts de construction, et j'abandonnais mon crayon, pour tâcher de corriger mon travail d'après le modèle vivant.

Ingres furieux ne me parlait plus, quand je le rencontrais; et voilà comment, après trois mois passés dans ma loge, à faire et à défaire, j'arrivai au jour maudit où je vis, du cinquième étage, suspendu à une corde passée dans une double poulie, mon pauvre petit *Hyacinthe* en terre glaise molle, d'un mètre de hauteur, se balançant dans l'espace.

Les ouvriers, qui venaient de boire la goutte, par un faux mouvement, pouvaient aplatir le bonhomme en terre glaise, comme ils disaient gaiement entre eux.

O bêtise humaine, combien de fois, dans ces *Souvenirs*, aurai-je à constater ton influence ou plutôt ta toute-puissance !

La preuve que c'est la bêtise humaine qui a présidé à la construction de l'École des Beaux-Arts, c'est que ni M. Debret avec son talent hors ligne, ni M. Duban avec son goût raffiné et son habileté, mon maître avec son goût et son génie, n'ont jamais eu pour l'École un plan général, approprié aux besoins des élèves. C'est ainsi qu'en dépit du bon sens, les loges, les petits ateliers des sculpteurs se trouvent placés à un cinquième étage ; il faut, chaque année, descendre de là les huit compositions des sculpteurs concourant pour le prix de Rome, au risque de les voir s'*aplatir* sur le sol comme cela s'est vu plus d'une fois.

Décidément, il manque à mes chers compatriotes une chose sérieuse : le sens pratique, ou le bon sens, si l'on aime mieux.

MM. Debret et Duban sont des architectes pleins de talent, et même de génie, mais ni l'un ni l'autre n'ont su faire des bâtiments répondant aux besoins de ceux qui les occupent.

Il faut ajouter, pour être vrai, qu'en France tout se fait par coteries, et comme par hasard. Et les commissions donc !!!

D'ailleurs, nous devons le dire ici bien haut, car c'est le fond de notre pensée, l'art, pour faire des progrès, n'a aucun besoin d'une grande école officielle des Beaux-Arts.

Revenons à notre figure du concours.

Dès qu'il fut exposé en public, mon *Hyacinthe*, paraît-il, produisit un assez bon effet. Quand, le soir, je rentrai chez moi on me dit que MM. Ingres et Pradier étaient venus plusieurs fois pour me voir. Je me couchai, et le lendemain, à cinq heures du matin, j'étais éveillé par de violents coups de sonnette. C'était M. Ingres qui m'apportait le journal *l'Universel*, où avait paru un article très-bien fait, de M. Miel, sur le concours de sculpture. Dans cet article, et à mon sujet, M. Ingres me fit lire cette phrase : « Ainsi s'élance dans la carrière l'homme que la nature a fait artiste. »

Ce fut un succès tel en sculpture, que jamais élève à l'école n'en avait obtenu de pareil. M. le comte de Turpin de Crissé, qui avait vu ma figure à l'exposition publique, me demanda ma statue en marbre pour le prix de 3000 francs; Gérard, premier peintre du Roi, me la

demanda en bronze. C'était une assez jolie réponse à mes persécuteurs, à mes envieux.

Je n'eus pourtant pas le premier grand prix; Pradier était furieux. « Ils le tueront », répétait à tout propos M. Ingres, tout à fait inconsolable à mon égard en ce moment.

Grâce aux intrigues de son père et à la faiblesse de caractère du peintre Gros, ce fut un Hollandais d'origine qui eut le premier grand prix.

Quand donc, en France, serons-nous Français, avant tout? Plus j'avance dans la vie pratique, et plus je trouve vraie et profonde la morale contenue dans ces trois termes : Famille, Patrie, Humanité. La patrie est notre seconde famille, et nous devons songer à nos concitoyens avant de songer aux étrangers, qui viennent nous dévorer et nous trahir à l'occasion, comme vient de le prouver la dernière guerre.

A la séance solennelle de l'Institut, où eut lieu la distribution des grands prix, mon nom fut acclamé par les élèves et par le public choisi qui remplissait la salle. Les applaudissements redoublèrent lorsque mes deux maîtres Ingres et Pradier, des larmes dans les yeux, m'enlacèrent de leurs bras.

Au sortir de la salle, j'embrassai mon père et ma mère qui assistaient à cette séance mémorable. Mon frère, Jules Etex, plus jeune que moi de deux ans, avait été admis au concours pour le grand prix de peinture. Son tableau du concours de 1829 valait bien mieux que celui qui plus tard, en 1832, envoyait à Rome Hippolyte Flandrin, son auteur.

L'État paye ainsi une pension de cinq années à bien des artistes médiocres, qui, se targuant de leurs grands prix, se croient des droits à toutes les faveurs.

On aura beau dire et beau faire, le faux, le convenu, le chic sont choses inhérentes à toute école des beaux-arts, officielle ou non, de tous les siècles et de tous les pays.

Celui qui se sent artiste n'a qu'à suivre ses instincts et à travailler dans l'atelier d'un maître, pour apprendre ce qui est du métier ; et cela fait, il doit voler de ses propres ailes. C'est que toute œuvre d'art n'existe que par la spontanéité, le cachet individuel, la naïveté. Or, toute école anéantit fatalement cette virginité de l'art, qui seule peut produire ce qu'on appelle des œuvres de génie. D'où j'arriverai à dire que le tombeau de l'art est dans l'énervante influence des écoles. L'instinct de l'artiste né lui fait découvrir en lui-même, en même temps que les secrets de l'art, les beautés des ouvrages de génie. Cela est si vrai que l'artiste vraiment doué arrive à produire telles œuvres qui font penser à tels ou à tels chefs-d'œuvre antiques qu'il ne connaissait pas. Tandis que les lauréats des écoles ne produisent que des œuvres médiocres, sans cachet, sans originalité, et toujours un calque des ouvrages de ceux des élèves qui obtiennent des récompenses, afin de faire comme l'on fait à l'École, y avoir des succès.

XI

J'en suis fâché pour les lecteurs qui voudront trouver dans ces *Souvenirs* les épisodes d'une vie d'artiste plus ou moins accidentée. Mon but est d'être utile à mes semblables, et je les préviens que quand l'occasion s'en présentera, je donnerai à mes survivants, comme je viens de le faire, tous les conseils qui me paraîtront pouvoir leur être utiles.

Ce fut sans envie que je vis partir pour Rome celui qui avait obtenu le grand prix à ma place. On m'avait cependant vanté les félicités dont jouissaient à la villa Médicis les pensionnaires de Rome.

Pour expliquer ce phénomène, il suffit de réfléchir que ces messieurs avaient le culte de l'école, et que je n'avais, moi, que le culte de l'art.

Pour exécuter ma petite statue de Hyacinthe en marbre, je me servis d'une sorte de remise située dans la cour de la maison que j'habitais, où je modelai le buste de Mme Amable Tastu, dame poëte à la mode, très-respectable et très-digne.

Je fus appelé, à cette époque, à donner aux fils de M. de la Bouillerie, ministre de la maison du roi, des leçons de dessin, dont le prix me servit à payer un modèle pour une statue de Léda, que je modelais malgré mon maître Pradier.

Un jour, dans son atelier, je me plaignais de ne pouvoir trouver un cygne, en présence du prince d'Ekmül. Le lendemain un grand domestique, en costume de chasseur de grande maison, m'apportait un admirable cygne sauvage, que le Prince avait tué à la chasse dans la journée.

J'avais évité de laisser M. Pradier entrer dans mon atelier, dans la crainte d'être détourné par lui de ma conception naïve. Un jour, il força la porte.

« Diable d'entêté, se mit-il à dire, je vous avais bien dit de ne pas faire cette figure, » et selon son habitude de donner des conseils en refaisant votre ouvrage, il se mit en train de démolir les jambes et les pieds qui lui déplaisaient comme pose ; déjà ses doigts étaient imprimés dans l'argile, lorsque d'un mouvement énergique je l'arrêtai.

« Mon cher maître, lui dis-je, je ne comprends pas votre pensée. Voici un morceau de terre molle, jetez-y votre manière de modifier ma statue. »

Et le voilà qui, avec sa merveilleuse facilité, se met à faire une esquisse complète.

Mais, je dois l'avouer, malgré mon admiration pour lui, son idée, qui me semblait des plus faibles, ne me convainquit point.

Néanmoins, je fus ébranlé et profondément troublé.

J'allai prier M. Ingres de venir voir mon étude.

Prenant tout de suite au sérieux mon œuvre, M. Ingres voulut la voir dans tous les sens ; et pendant près d'une heure il me fit tourner ma selle pour juger tous les profils de ma statue. Cet examen fini, il se précipita vers moi et, m'embrassant avec effusion, il me dit que j'avais fait un chef-d'œuvre. Je n'en revenais pas. Prenant le rôle de M. Pradier, je répétai les observations qu'il m'avait faites.

M. Ingres s'impatientait et frappait le plancher de sa canne ; mais il devint furieux quand je lui montrai les doigts de Pradier imprimés dans les jambes de ma statue, et l'esquisse qu'il avait faite lui-même.

« Le c..... ! dit-il.

« Mais le malheureux, ajouta-t-il, quand donc a-t-il exprimé le sentiment, la grandeur, l'expression, le style que l'on trouve dans cette figure ? Je le répète, vous n'avez pas conscience, mais vous avez fait un chef-d'œuvre, et je ne vous reverrai de ma vie, si aujourd'hui même vous ne faites mouler votre statue, que vous ne pouvez qu'abîmer en la retouchant. »

Ainsi, suivant M. Ingres, l'œuvre était excellente ; suivant M. Pradier, elle était mauvaise, et il fallait la recommencer.

Que faire dans un tel cas ?

Ce que je fis.

Le lendemain, reprenant mon modèle de femme, je me remis à mon travail avec un nouveau courage ; et, oubliant autant que possible les visites de mes deux maîtres, je mis dans mon modèle en terre tout ce que je

savais, et je le fis mouler à mes frais, n'ayant jusque-là jamais reçu la moindre pension ni la moindre somme comme encouragement.

Avis à ceux qui pensent que ces prétendus encouragements servent aux progrès de l'art ; ce n'est, au contraire, qu'une prime à l'intrigue, au vice et à la paresse.

Parmi les élèves de mon temps, les plus paresseux et les moins capables étaient tous pensionnés par leurs villes ou leurs départements. La plupart aujourd'hui sont morts sans avoir rien laissé de digne aux yeux mêmes de ceux qui avaient cru les voir fournir une brillante carrière.

XII

Je m'appliquais à me donner une éducation que je n'avais pas reçue, et qui d'ailleurs, n'existait pas alors pour les artistes.

Je fus heureux de recevoir, dans mon petit atelier de la rue Furstemberg, le bon Antony Deschamps et Brizeux, comme aussi de faire la connaissance de Victor Hugo, de Sainte-Beuve, d'Émile Deschamps, des Bertin des *Débats*, de de Vigny, d'Alexandre Dumas, et d'Alfred de Musset.

Ce dernier, rose et charmant, vint un jour, en costume de Pierrot, à un bal chez M. Massé, l'hôte de tous ces grands hommes de vingt ans.

Alfred de Musset, ce soir-là, était insolent et charmant comme le page Chérubin des *Noces de Figaro*.

Plus de vingt ans après, j'accompagnais du Théâtre-Français jusque chez lui, quai Voltaire, mon beau page, complétement ivre, que je venais d'éveiller dans sa loge au moment où l'on allait éteindre le gaz.

En passant sur le pont des Saints-Pères, il me menaça

de me jeter à l'eau, parce que j'avais l'audace de lui soutenir que Raphaël valait bien M. Ingres, mon maître. A sa porte, il m'invita à monter chez lui, ce que je fis. Bien qu'il fût tard, et qu'il fût gris, de Musset ne perdait point la tête ; il sut parfaitement trouver son bougeoir, allumer sa bougie, et introduire une toute petite clef dans le tout petit trou de la serrure de sûreté de l'appartement de sa mère qu'il habitait quai Voltaire.

Dans sa chambre, il s'empressa de m'ouvrir les tiroirs d'une grande commode, qui renfermait des petits souliers de femmes de toutes les couleurs, des bouquets fanés, des gants, des éventails.

« Mon cher, lui dis-je, le premier fat venu peut acheter chez une seule revendeuse à la toilette du Temple de quoi en montrer dix fois plus que vous, si cela lui plaît. »

Cette sortie fit faire la grimace à Alfred de Musset, à moitié dégrisé, et il alla ouvrir un autre meuble, il sortit d'un tiroir un énorme paquet de cheveux, jadis noirs sans doute, mais en ce moment d'une couleur indéfinissable.

Ces cheveux avaient appartenu à une femme célèbre à plus d'un titre.

Puisqu'il est question de mes amis les poëtes, je ne puis résister à la tentation de raconter une excentricité d'Alexandre Dumas.

La première fois que j'allai chez lui, rue de l'Université, je le trouvai sans connaissance, perdant son sang. Ne venait-il pas de se tirer un coup de pistolet, Oui. Où ? à la cuisse, pour attendrir une cruelle qui lui

résistait; ce qui ne l'avait pas empêché de fuir la belle en laissant les portes toutes grandes ouvertes.

Parfois, sans les demander je recevais des encouragements dans le genre de celui-ci : Un jour M. de Vigny, au sortir de l'atelier de David d'Angers, entre chez moi; en présence de mon *Hyacinthe* et de ma *Léda*, il se mit à dire : « Je ne trouve pas chez David ce que je trouve ici, dans ces deux ouvrages : de la pensée, de la composition, et des sentiments. »

Autre détail du même temps. Un matin, après avoir reçu sa leçon, un des fils de M. de la Bouillerie m'annonça que, sur la demande de son père, enchanté des progrès de ses fils, le roi Charles X avait bien voulu me commander une statue en marbre.

Que les jeunes de 1872 se signent et s'étonnent; je le dis à notre honneur, je refusai cette insigne faveur par pure modestie, m'excusant de n'être encore qu'un élève de l'École des Beaux-Arts.

J'avais remarqué que souvent celui qui l'année précédente avait été frustré de son grand prix l'obtenait, l'année suivante, au détriment d'un autre; et qu'un élève en arrivant à la limite d'âge avait beaucoup plus de chances de succès. Un de mes camarades nommé Briant, homme de talent, arrivait en 1830 à la limite d'âge, et n'avait plus qu'une fois à concourir : en 1831.

En montant en loge, je l'assurai que si je n'avais pas le grand prix en 1830, je renoncerais aux concours et lui laisserais le champ libre en 1831.

Nous savions, Briant et moi, et c'était l'avis de tous les élèves, que nous étions les plus forts.

Cela n'empêcha pas que ce fut un nommé Husson qui eut le grand prix à notre place.

Le dit Husson m'apprit lui-même son succès en me demandant pardon de son triomphe inespéré. Husson avait été classé par nous le septième sur huit concurrents.

Dans un élan de sincérité, il ajouta les larmes aux yeux.

« J'étais si malheureux !..., si malheureux !...

— Quant à moi, lui répondis-je me sentant désarmé, je ne suis pas, et je compte bien ne jamais être aussi malheureux que cela. »

XIII

Les concours de l'année 1830 avaient été traversés par des événements politiques considérables.

Ayant sucé le lait de l'opposition parmi les déshérités, au milieu desquels j'avais vécu, je ne me gênais pas pour dire tout ce que je pensais en politique aux fils de M. de la Bouillerie, mes élèves.

La veille du jour où les fameuses ordonnances parurent au *Moniteur*, M. Louis de la Bouillerie m'annonça la chose, en me ricanant sous le nez.

Je lui annonçai, moi, que j'allais me rendre à l'École des Beaux-Arts, et que j'entraînerais le plus grand nombre possible de mes camarades, et que si ces messieurs descendaient dans la rue, ils nous trouveraient en face d'eux.

Je réunis dans mon petit atelier de quoi armer une demi-douzaine de mes camarades de l'école, parmi lesquels se trouvait un fort gaillard, nommé Demetz, élève peintre de l'atelier de Gros, qui, ayant obtenu les épaulettes de sous-lieutenant à la suite de la révolution de juillet, mourut en Afrique officier d'état-major.

5

Ce fut le second jour, le 28, que notre petite phalange sortit en armes de la maison de la rue Furstemberg, non sans produire une vive sensation dans ce quartier si tranquille.

Déjà la veille, m'étant trouvé avec mon camarade Victor Baltard, l'architecte, j'avais vu fuir, à la suite de deux coups de fusils, les bons gendarmes qui gardaient l'hôtel du général commandant la place de Paris.

« Tirons-nous, Baltard ? » demandai-je à mon camarade.

Sans me répondre, il se campe crânement au milieu de la rue, les jambes écartées, les pieds posés de chaque côté du ruisseau, il épaule son fusil et tire ; j'en fais autant. Mais l'honneur du premier coup appartient à Baltard.

La veille, j'étais allé faire sortir ma mère de la maison criblée de balles qu'elle habitait rue du Mouton, n° 9.

Au premier étage demeurait la mère de Ledru-Rollin.

L'on m'a raconté alors que Ledru-Rollin, qui pourtant avait mon âge, s'était, par tendresse filiale, laissé enfermer par sa mère.

Ayant donné mon fusil à mon camarade Demetz et n'ayant gardé qu'une épée, je fus chargé de commander un peloton qui, de la prison de l'Abbaye, allait porter à l'Odéon des balles fabriquées avec le plomb des gouttières de la prison militaire, pour un groupe assez nombreux qui se formait en légion.

Les balles distribuées, un nommé Delannoy, en costume de l'École polytechnique, et à cheval, se mit à notre tête.

L'on nous jetait des masses de papier pour fabriquer

des cartouches, les femmes nous applaudissaient. C'était un délire général. Je m'étais placé au premier rang avec mon épée, et les camarades m'obligèrent de leur servir d'officier et de sortir de mon rang.

Rue du Four, je proposai à Delannoy de former des groupes par compagnies.

« Faites, faites, » me répondit Delannoy.

Et, tout en marchant, je mis à la tête de ces compagnies improvisées un homme portant un uniforme, ici un élève de l'École polytechnique, là un sergent de la ligne, plus loin un pompier.

A la Croix-Rouge, Delannoy m'apprit que nous allions attaquer la caserne Babylone où les Suisses s'étaient retranchés.

Je dis à Delannoy qu'il serait convenable de tâter d'abord le terrain en envoyant une compagnie d'éclaireurs.

« Faites, faites, » répondit Delannoy.

Montant alors sur une barricade, je demandai d'anciens militaires. Une quarantaine d'hommes solides se présentèrent. Nous partîmes en avant.

Rue Hillerin-Bertin, un polytechnicien, qui marchait à ma gauche, nous dit qu'avant d'attaquer il convenait d'envoyer un parlementaire et qu'il se chargeait de cette mission.

Les Suisses, qui étaient à l'affût à leurs fenêtres, garnies de matelas, firent feu sur notre parlementaire.

Ce dernier, M. Solignac, qui était un beau jeune homme, de haute taille, me parut un héros en ce moment-là.

« Ils ne veulent rien entendre, » nous dit-il en se re-

tournant vers nous, calme, le bras levé, le mouchoir blanc à la main.

Dès la première décharge des Suisses, nous étions près de lui. Une partie de nos hommes me suivit, je pris position, à l'angle de la rue de Babylone, contre une palissade en planches, qui fermait les terrains où a été construite la rue Vanneau depuis 1830.

Là nous eûmes à essuyer, non-seulement le feu des Suisses, mais encore celui de nos camarades qui, entendant la fusillade s'étaient mis en marche et nous tiraient dans le dos.

La caserne était entourée de tous côtés, mais les Suisses ne se rendaient toujours pas. Ce fut un pompier qui eut la bonne idée de mettre le feu à la porte de la caserne, du côté de la rue de Babylone où nous étions. Un vieux canon de fer rouillé, que la colonne avait pris en passant au musée d'artillerie, fut braqué devant la porte, qui fut bientôt défoncée et brûlée ; et la foule armée se répandit à flots dans la caserne.

Un quart d'heure auparavant, un coup de feu avait jeté par terre un brave tailleur de pierre, au moment où il se plaçait devant moi, pour me faire un bouclier de son corps.

Un moment après, je vois le danger qui menace nos hommes montés sur le chaperon des murs de la caserne ; de mon épée je relève énergiquement une dizaine de canons de fusil braqués contre nous de la porte d'un chantier qui vient de s'ouvrir comme par enchantement.

Parmi ces fusils, je venais de reconnaître, entre ses

mains, celui que j'avais donné à mon camarade Demetz, qui allait me foudroyer à bout portant.

De l'autre côté de la rue j'aperçus des citoyens à mine suspecte, qui grimpés sur le toit d'un appentis, sous prétexte d'aider à la prise de la caserne, prise depuis quelque temps déjà, s'occupaient de faire leur coup.

J'entrai dans la cour de cette maison, et, dissimulant ma pensée, je leur offris de boire avec les hommes qui m'avaient suivi, le vin mêlé d'eau que j'avais demandé aux domestiques de la maison. Puis je fis sortir tout le monde, après avoir recommandé aux domestiques deux vieillards sourds, le mari et la femme, qui étaient tranquillement assis dans un grand salon inondé de soleil, du côté du jardin.

La rue de Babylone, où je revins offrait aux regards le tableau le plus animé. La foule grouillait à la fenêtre principale, située au milieu de l'édifice, et poussait des cris de joie. Un élève de l'École polytechnique agitait un drapeau tricolore sur un balcon, aux applaudissements d'une foule noire de poudre et couverte de poussière.

Chargé de rendre compte, à notre espèce de quartier général de l'Odéon, de la prise de la caserne Babylone, j'appris là qu'à la même heure on avait pris le Louvre et les Tuileries.

XIV

Dans de pareils moments, le besoin d'ordre se fait immédiatement sentir.

La garde nationale est dès la première heure improvisée avec son équipement et son costume : habit noir boutonné, chapeau rond avec une cocarde tricolore, sabre et giberne avec buffleterie blanche croisée sur la poitrine.

Paul Delaroche et Eugène Lami, dans ce costume de soldats citoyens, furent des premiers de notre quartier à entrer dans cette garde nationale et en faire le service.

Au petit poste de la rue des Petits-Augustins, aujourd'hui rue Bonaparte, je faillis être victime de la maladresse d'un de nos camarades, qui me jeta en pleine poitrine, du côté de la baïonnette, un gros mousqueton chargé jusqu'à la gueule.

Le coup partit, la balle m'enleva des poils de ma barbe, et, me frôlant la mâchoire, alla percer deux étages de plafond. En se jetant précipitamment dehors, tout le monde me crut mort; quand je sortis du petit corps de garde, qu'emplissait une fumée bleue, j'étais,

me dit Paul Delaroche, enveloppé comme d'une auréole.

Dans la nuit du jeudi 29 au vendredi 30 juillet, un effroyable orage se déchaîne sur Paris; à une heure du matin, je fus mis en faction à la porte de la caserne du quai d'Orsay, celle des gardes du corps du roi.

A deux heures du matin, il ne se trouvait plus personne au poste.

Les quelques passants que je vis venir du côté de Passy m'annonçaient, effrayés, qu'ils avaient vu l'artillerie revenir sur Paris.

Pourtant je ne quittai pas la place, me sentant seul responsable de ce qui pouvait arriver.

Mais quand le soleil se leva, je me sentis plus à mon aise.

Dans la journée, on nous demanda pour aller au Louvre, garder nos richesses artistiques.

La plupart des artistes connus se trouvaient réunis au corps de garde du musée, qu'occupaient alors de braves gens du peuple, qui avaient pris le Louvre et qui se seraient fait tuer pour protéger les collections du musée.

M. de Cailleux voulut, d'une façon assez cavalière, renvoyer de leur poste ces braves gens.

Nommé sous-chef du poste par les artistes, je priai M. de Cailleux de nous laisser nous arranger avec ceux que nous allions relever de faction.

En effet, j'expliquai à ces hommes que ceux qui venaient les relever de faction étaient les premiers artistes français, les leur nommant en les désignant du doigt. Dès lors il n'y eut plus de leur part aucune résistance.

Déjà la veille, j'avais été assez heureux pour empêcher un conflit qui allait éclater entre des ouvriers et des bourgeois, lesquels bourgeois, se voyant en nombre, voulaient désarmer leurs camarades ouvriers.

A cause de son étrangeté, la nuit de garde que je passai au Louvre en cette circonstance doit être racontée avec quelques détails.

M. de Cailleux, qui convoitait la place de directeur du Musée, gracieux contre son ordinaire avec les artistes, nous fit servir fort convenablement à dîner par un restaurateur du quartier.

Ayant voulu mettre un fusil dans les mains de M. Ingres, je le vis, non sans quelque embarras, repousser d'un geste qui lui était particulier l'honneur de toucher à cette arme meurtrière.

Heureusement, j'aperçus dans un coin du corps de garde un grand sabre de cuirassier, muni de sa dragonne ; je le mis entre les mains de M. Ingres, et allai le placer de faction dans un endroit où je ne le perdais pas de vue, ce qu'il m'avait demandé avec instance.

Déjà l'avant-veille, m'ayant aperçu rue Mazarine, le même M. Ingres m'avait crié de sa fenêtre de ne pas le perdre de vue. Quand je le relevai de faction, il était tout fier de sa belle conduite militaire.

Dans la soirée du samedi 31, Adolphe Asseline, de la maison du duc d'Orléans, qui savait que j'étais de garde au Louvre, vint m'annoncer que le duc d'Orléans était nommé lieutenant général du royaume. Je reçus assez mal ses confidences ; flairant une intrigue, je ne

lui dissimulai point que pour moi, à dater de ce moment, j'étais républicain.

Comme m'avait chargé de le faire M. Picot, notre chef de poste, j'allais relever les sentinelles placées de distance en distance dans les grandes salles, avec Paul Delaroche et Gérard Séguin; nous nous en donnions à cœur joie de rire sur les incidents grotesques qui se renouvelaient à chaque levée des sentinelles artistes. Je plaçai Eugène Devéria et Eugène Delacroix au musée égyptien, M. Ingres à la travée de l'école italienne, avec mission de garder les Raphaël; je mis Paulin-Guérin en face des Rubens.

A deux heures du matin, débouchant dans le grand salon carré, accompagné de ceux qui devaient relever la faction, munis d'une lanterne sourde, nous entendîmes tout à coup un grand bruit de voix dans la galerie du bord de l'eau. Nous hâtâmes le pas, et nous trouvâmes bientôt M. Ingres et Paulin-Guérin qui, à la suite d'une discussion sur Raphaël, en étaient arrivés au paroxysme de la fureur.

Paulin-Guérin grand et fort, ne parlait plus, il aboyait horriblement; M. Ingres, rond et petit, écumait de rage. Heureusement ils avaient l'un et l'autre déposé leurs armes à la place où je les avais mis en faction, M. Ingres son grand sabre, et Paulin-Guérin son fusil de munition.

Distrait par cette scène comique, j'avais oublié moi-même de relever de faction Eugène Delacroix et Eugène Devéria; quand, à la faction suivante, je les relevai, il faisait jour et ils étaient bleus et verts du froid de la nuit.

Les deux jeunes maîtres de l'école coloriste française moderne avaient fidèlement gardé leurs postes, sans échanger entre eux un seul mot. Il est vrai de dire qu'Eugène Devéria dormait profondément, couché à côté d'une momie, au moment où je vins lui demander le mot d'ordre et le mot de ralliement.

Après quatre jours et quatre nuits passés comme on vient de voir, et sans une minute de sommeil, je pus regagner mon logis situé au cinquième étage de la maison n° 8 *ter* que j'habitais place Furstemberg.

Quelques jours après, l'escamotage que j'avais prévu s'étant accompli, nous rentrâmes en loges, afin de continuer notre concours pour le grand prix de Rome.

Je n'obtins pas le prix, et je renonçai aux concours à l'âge de vingt-deux ans, ayant encore huit fois à concourir.

M. Charles Lenormant, alors directeur des Beaux-Arts, m'ayant offert une pension pour continuer la chance des concours, je la refusai à ces conditions, mais j'acceptai à condition que je ne resterais pas à l'école, mais que j'irais pendant deux années en Italie pour compléter mes études et produire un ouvrage me donnant le droit d'espérer ma part dans les travaux commandés par le gouvernement de mon pays.

Voici la lettre que M. Charles Lenormant eut la bonté de m'apporter lui-même.

Paris, 26 octobre 1830.

» Monsieur, je m'empresse de vous prévenir que, par
» arrêté du 16 octobre courant, j'ai décidé qu'il vous

» serait alloué une indemnité de 1500 francs pendant » deux ans, pour favoriser vos études de sculpture, en » Italie. Cette indemnité, qui commencera à courir du » 1er novembre prochain, vous sera délivrée par tri- » mestre et à Rome seulement, à l'exception des deux » premiers trimestres qui vous seront payés avant votre » départ.

» Recevez, monsieur, l'assurance de ma parfaite con- » sidération.

» *Le Ministre secrétaire d'État de l'Intérieur,*

» GUIZOT. »

XV

Je quittai Paris le 28 octobre, allant visiter cette Italie si tendrement caressée dans mes rêves.

Ce fut par un beau clair de lune que, sur l'impériale de la diligence de Turin, j'arrivai sur le point culminant du mont Cenis, où j'eus sous les yeux un tableau d'un effet saisissant.

Je trouvai à Turin d'admirables portraits de Titien et de Rembrandt et une belle collection au musée égyptien; mais quant à la ville elle-même, c'est en Italie la dernière que je voudrais habiter.

De Turin je me rendis à Gênes, côtoyant le Pô. Je traversai la vaste plaine de Marengo qui réveilla dans mon cerveau bien des souvenirs.

« Là, à droite, me disait mon cocher, est la place où fut le trône élevé à Napoléon » et moi, de me souvenir de notre bon vieux chansonnier Béranger, de son grenier à vingt ans; « *à Marengo, Bonaparte est vainqueur.* »

A une lieue de Novi, j'eus sous les yeux un des plus

beaux tableaux de la nature qu'il me sera donné de jamais voir.

En face de moi, au levant, se dressait la chaîne des Apennins d'un bleu noirâtre; le soleil du couchant éclairait splendidement la grande chaîne des Alpes, qui se réunissant aux Apennins nous environnaient de toutes parts.

Du sommet de la Bochetta, passage qu'autrefois les brigands ont rendu célèbre, j'aperçois, à l'heure de midi, à une grande distance, derrière des montagnes bleues, une nappe d'eau immense qui miroite au soleil.

« Grand Dieu! m'écriai-je, qu'est-ce qu'il y a là-bas, là-bas?

— C'est la mer, » me répond mon conducteur.

Je fus bouleversé.

Car c'était la première fois que je voyais la mer, ce qui va paraître singulier à mes lecteurs parisiens de 1875, lesquels pour la somme de 10 francs peuvent, le dimanche, jouir du spectacle de l'Océan.

Je visitai la belle ville de Gênes, ses beaux palais aux escaliers de marbre, ses églises fastueuses, ornées de peintures et de sculptures, riches par les métaux précieux, mais en général dépourvues de goût.

Il faut pourtant excepter un *Saint-Sébastien martyr* à Carignano, un des chefs-d'œuvre de Puget, et à l'église Saint-Ambroise le plus magnifique tableau peut-être de Rubens, et qui, à lui tout seul, mériterait le voyage d'Italie. Cela est éclatant et harmonieux, d'un faire et d'une couleur que Rubens seul pouvait trouver.

Ce qui m'étonnait plus que le palais des Doria, c'étaient les petites madones avec leurs lampes toujours allumées placées au coin de presque toutes les rues, et le nombre incroyable des mendiants, couverts de haillons et dévorés de vermine, qui grouillaient et pullulaient partout.

Lors de mon premier voyage en Suisse, en 1828, j'avais déjà remarqué que les cantons protestants n'avaient pas de mendiants, tandis que les cantons catholiques en avaient en abondance.

De Gênes, je partis pour Pise. J'avais pour compagnon de voyage un fils de bourgeois très-prétentieux et très-ennuyeux. Quand par bonheur il gardait le silence, je contemplais la riche nature de cette belle rivière de Gênes. C'étaient d'un côté des orangers et des citronniers, et de l'autre la mer bleue venant se briser sur les rochers, et tout cela éclairé par un soleil splendide.

La nuit venue, une pluie torrentielle nous força de coucher à Sistri, où nous eûmes un souper impossible et, après, un lit plus impossible encore, d'abord à cause des puces innombrables et affamées qui l'habitaient, et en second lieu à cause de l'épouvantable orage qui, toute la nuit, ébranla la maison sur le rocher où elle était bâtie au bord de la mer.

Le lendemain, notre cocher nous versa, nous fûmes peu d'heures après obligés de porter notre cabriolet de l'autre côté de la Macra, torrent grossi par les pluies de la nuit.

A la Spezzia, où nous arrivâmes trempés jusqu'aux os, nous trouvâmes à table nombre de voyageurs amenés par deux vetturini.

Parmi ces voyageurs se trouvait un jeune Marseillais, voyageur de commerce, très-vantard, comme sont généralement les gens de sa profession. Ayant appris par nos passeports que nous arrivions de Paris, il se mit à se vanter d'avoir pris, en juillet, le Louvre, les Tuileries, Vincennes, et la caserne de Babylone.

En ce moment, notre cocher vint nous parler d'une manière peu polie, en réponse à des réclamations qui lui étaient adressées par mon compagnon de voyage.

Apprenant que notre cocher nous avait versés, le jeune Marseillais se mit à invectiver notre homme et à le menacer en fort bon italien.

Notre cocher, pâle de colère, saisissant sur la table un couteau à découper, le lança sur le commis voyageur. Le couteau, qui n'atteint personne heureusement, va se planter dans une boiserie, à une profondeur de plusieurs pouces ; le jeune Marseillais tomba alors à coups de pieds et à coups de poings sur le vetturino, qu'on eut beaucoup de peine à lui arracher des mains.

Le lendemain, le temps s'étant remis, nous pûmes monter aux carrières de Carrare. J'étais curieux de voir ces carrières ; je remarquai que, pour extraire des blocs de toutes dimensions et de plusieurs couleurs, on employait la mine en travers du lit et des coins le long du fil, pour faire sauter l'éclat.

Je visitai les ateliers de praticiens, de fabricants de vases, de coupes et de tous les objets qui forment le commerce du pays. Il y avait en ce moment à Carrare les statues colossales du Christ et des douze apôtres de Thorwaldsen, beau travail important sans doute, où res-

pire la grandeur, mais auquel pourtant je préférai une statuette de Bartolini, représentant un jeune enfant de dix à douze ans, pressant de ses pieds du raisin dans une petite tonne.

Cette charmante petite statue, appelée souvent le *Bacchus de Bartolini*, est tout simplement *un jeune vendangeur*.

Après avoir visité Lucques, jolie ville qui, avec ses églises revêtues à l'intérieur et à l'extérieur de marbre noir et de marbre blanc, a l'air d'être toujours en deuil; nous entrâmes dans le fertile territoire de Pise, ayant passé dans la même journée par trois États différents, ceux de Parme, de Lucques et de Toscane, ayant par conséquent trois fois par jour payé à la douane.

Quand donc les peuples seront-ils assez éclairés pour supprimer cette maudite invention de la Douane, qui est un obstacle ruineux et vexatoire à la liberté des hommes?

XVI

Il est bien certain que tout artiste, si fort qu'il soit, est impuissant devant les œuvres de la nature ; et cette impuissance, plus il a de génie, plus il la sent.

Car l'art a ses limites. Il y a des moments où nous touchons à Dieu, mais c'est seulement par éclairs, et mille fois heureux celui qui a eu dans l'art son heure de lumière divine sur la terre.

Tout ce que nous pouvons faire, c'est nous résigner, en apprenant les secrets, les moyens de l'art par les œuvres des maîtres, puis, possesseurs de ces secrets, nous devons n'avoir d'yeux de foi et d'amour que pour la nature.

A Paris, je m'étais déjà posé le problème à résoudre pour tout artiste moderne.

Il peut se résumer ainsi : partir des Grecs, de Phidias, des monuments d'Athènes, de Léonard de Vinci, de Raphaël, du Titien, puis fouiller en soi-même, interroger son âme, exprimer ses sentiments, prenant pour guide, sans jamais s'en écarter un instant, la nature, la

seule inspiratrice des grands artistes passés, présents et futurs.

Or je me trouvais à Pise, où l'instruction pour le jeune artiste coule à flots, depuis le sarcophage grec, qui servit aux frères Pisani à la renaissance de la sculpture en Italie, sur la donnée des anciens, jusqu'au Campo Santo, si riche en peinture, en sculpture, en fragments de toutes les époques de l'art.

La place de la cathédrale, avec son baptistère à gauche, son campanile, sa tour penchée à droite, le Campo Santo en face, tout cela forme une réunion harmonieuse du plus bel art italien en architecture, en sculpture et en peinture du commencement de ces beaux premiers siècles de la renaissance de l'art.

Un artiste devrait, comme je l'ai fait, commencer ses études en Italie par Pise, vivre, comme j'ai vécu dans le Campo Santo, copiant les fresques sévères de l'Orcagna, qui semblent avoir été peintes par Dante, celles du Benozzo-Gozzoli, des peintures du Cimabuë et du Giotto.

Tout dans cette ville riche et sérieuse est un beau sujet d'études.

Entraîné par mon instinct, devant ces monuments, je me sentais architecte et je relevais des détails d'architecture, des plans d'ensemble des édifices, comme à Gênes ; mais quelle différence !

A Gênes, les choses sont lourdes et fastueuses ; les œuvres de sculpture, d'architecture et de peinture se heurtent entre elles sans délicatesse et sans goût ; à Pise, au contraire, c'est une même langue qui s'*exprime* en architecture, en sculpture et en peinture.

On se sent peintre devant la peinture si naïve de ces premiers maîtres italiens, élèves des Grecs ; on se sent également sculpteur comme eux en même temps qu'architecte.

Ils procèdent si simplement, si naturellement et tellement de la même façon dans les trois arts, qu'il leur serait impossible de les isoler l'un de l'autre.

Aussi, les vrais artistes sont-ils à la fois architectes, peintres, sculpteurs, musiciens et poëtes !

Ce n'est qu'en commençant par le commencement, par les primitifs les plus naïfs et en même temps les plus savants, comme le Masaccio, qu'il est possible d'espérer de bons ouvrages puisés à la grande source de la nature et du vrai.

C'est donc à Pise, d'abord, que l'on devrait envoyer les élèves, non pour qu'ils se fissent les imitateurs serviles des grands maîtres naïfs, mais pour qu'ils pussent commencer par ce qu'il y a de plus élémentaire, de plus simple et de plus facile à comprendre, afin de s'élever ensuite à la hauteur des grandes manifestations de l'art.

Arrivé à Florence, j'allai loger chez une madame Papi, padrona di casa, dont l'adresse m'avait été donnée, à Paris, par mon camarade Léon Cuny.

Ma première visite fut pour Michel-Ange, pour la fameuse chapelle des Médicis, à San Lorenzo. Je restai là cloué pendant plusieurs heures devant ce colossal Michel-Ange ; je sortis de cette chapelle la tête en feu ; m'étant fait conduire en voiture chez madame Papi, j'eus une fièvre qui me tint dix jours à ma chambre.

Je voyais continuellement devant mes yeux, dans mes rêves, l'étonnante statue du *Pensieroso*.

Quand je visitai les cloîtres, en étudiant les peintures de Angelico, de Masaccio, du Ghirlandaio, de Fiesole, je remarquai que ces premiers maîtres, si simples, si naïfs, si vrais, au lieu de me donner la fièvre comme Michel-Ange, me calmaient et me rendaient heureux.

Quand je visitai pour la première fois la belle galerie des Offices, je ne puis rendre la sensation extraordinaire que fit naître chez moi la vue de tant de chefs-d'œuvre. Entre autres raretés, il faut admirer cette tribune si enviée de l'Europe civilisée, où, à côté de la *Vénus* de Médicis, se trouve le fameux *Faune* restauré par Michel-Ange. Il faut voir les deux *Vénus* du Titien, six tableaux de Raphaël, le *saint Jean*, la *Fornarina*, le plus beau portrait de femme de sa seconde manière; les *Parques*, de Michel-Ange, etc.

Les autres salles sont aussi toutes remplies de chefs-d'œuvre. Dans une de ces salles se trouvent réunis tous les portraits des plus grands artistes, peints par eux-mêmes; à côté du portrait de Raphaël et de Masaccio, on voit celui de Rubens, de Léonard de Vinci et de tous les autres grands maîtres d'Italie, des Flandres, d'Espagne, d'Allemagne et de France.

La plus belle collection des dessins de Léonard de Vinci, qui sont admirables, et des autres grands maîtres, est certainement celle que je vis chez le directeur de la Galerie degli Offizi, à Florence.

Un petit couloir qui conduisait chez le directeur était orné, à droite et à gauche, de délicieux bas-reliefs en

marbre grecs, romains, mais surtout florentins; c'est là que sont les *Chanteurs* de Lucca della Robbia.

Le froid ne me permettant plus de travailler dans les cloîtres, je donnai tout mon temps à la galerie des Offices. J'y fis une copie, avec tout le soin possible, de la belle *Flore*, du Titien, de même grandeur que l'original, qui est le portrait de la maîtresse du peintre.

J'avais si peu fait de peinture, et pourtant il me fallait, là, peindre en public!

Je fis aussi une esquisse peinte de la *Vénus couchée*, du Titien, une aquarelle du portrait de Masaccio; je dessinai les bas-reliefs de Lucca della Robbia, d'autres bas-reliefs et statues.

Ma journée de travail terminée agli Offizi, j'allais rêver au clair de lune sur la place du Grand-Duc, au Longarno; quelquefois à la promenade des Cascines.

J'allai souvent, à la galerie Pitti, prier Dieu devant la *Vierge à la chaise*, du divin Raphaël, ou encore devant son admirable portrait de Léon X.

Cette galerie Pitti suffirait à la gloire d'une nation; et, à Florence, il y a tant d'autres merveilles!

XVII

Sans perdre jamais une journée de travail, j'assistais à des fêtes magnifiques, à des bals comme je n'en avais pas encore vus à Paris.

Chez le prince Borghèse, l'hospitalité avait un charme tout à fait touchant. La belle comtesse Mozzi, encore dans tout l'éclat de sa beauté, était ma reine. Elle m'avait accueilli avec tant de bonté dès la première soirée où je lui avais remis ma lettre d'introduction!

Elle m'avait mené avec elle au théâtre, car elle montait en voiture pour s'y rendre, au moment où je la voyais pour la première fois.

Sachant que je venais de Paris et que je m'étais battu en juillet, elle me fit tout de suite ses confidences. Elle me raconta que, n'ayant pas encore quinze ans, avant même d'être sortie du couvent, elle avait été mariée au comte Mozzi. Son mari l'ayant fort négligée, elle était devenue l'amie du beau, de l'élégant marquis de Lucchesini.

Lucchesini donnait peut-être, en l'honneur de sa

dame, les plus belles fêtes auxquelles j'aie jamais assisté.

Ce soir-là, la comtesse Mozzi, coiffée d'une couronne d'or, était d'une beauté éblouissante. C'était le plus admirable type italien : des épaules magnifiques, des yeux et des cheveux noirs.

J'essayai de valser avec elle. Mais cela me fut impossible, mes jambes se dérobèrent sous moi.

Le palais habité par Lucchesini était resplendissant de lumières. Sous le portique, on voyait une compagnie de grenadiers autrichiens ; au bas de l'escalier garni de fleurs, cinquante laquais en livrée galonnés.

Au premier étage, il y avait douze pages élégants ; dans la salle suivante, douze jolies soubrettes étaient là pour rétablir les toilettes des dames. Les invités tournaient en suivant des salons qui se succédaient tout autour d'une grande salle centrale, restée fermée, et d'où s'échappaient les sons harmonieux d'une musique brillante, lesquels annonçaient que là serait le bal.

Quand les portes de la salle de danse s'ouvrirent, ce fut comme un élan général de tous les cœurs vers le plaisir, et cela, sans bruit, *in petto*, comme disent les Italiens.

Je m'arrachai aux séductions de ces fêtes, et à partir de ce jour je ne remis plus le pied dans aucun salon.

La température s'étant adoucie, j'allai dessiner, d'après Michel-Ange, les marbres étonnants de la chapelle des Médicis ; en compagnie du bon Vibert, le graveur, je travaillai à l'aquarelle, d'après les fresques d'Andrea del Sarto, à la Santissima Annonciata.

Dans l'église del Carmine, je fis également des aquarelles d'après les chefs-d'œuvre de Masaccio. Je dessinai les bas-reliefs des portes du baptistère de Ghiberti, dignes d'être les portes du paradis, disait Michel-Ange.

Ainsi, dans les églises, dans les cloîtres, à l'Académie, dans les palais, partout enfin j'interrogeais les grands maîtres de l'art, qui sont, comme tous les vrais artistes, ainsi que nous l'avons dit plus haut, architectes, peintres, sculpteurs, musiciens et poëtes.

Depuis bientôt trois mois, je me livrais à l'étude avec ardeur, comprenant que, si je me laissais entraîner par les plaisirs de Florence, même modérément, mon travail en souffrirait.

La France, qui m'avait donné une indemnité pour m'aider à compléter mes études, remplaçant de cette façon le grand prix qui m'avait été ravi, n'avait-elle pas le droit d'exiger mon dévouement tout entier au travail?

Mon intention était d'aller voir Venise, Parme, Bologne, avant de venir à Rome exécuter l'œuvre qui devait plus tard fonder ma réputation à Paris.

L'occasion de réaliser mon projet se présenta bientôt.

XVIII

Dans les salons de Florence, comme partout ailleurs, du reste, je soutenais ouvertement et énergiquement mes opinions politiques avancées, républicaines, en un mot. Un jour surtout, mes aveux éclatèrent; ce fut lorsque, chez la marquise Orlandini, sœur de madame Mozzi, un avocat vint annoncer le soulèvement de la Pologne.

J'entendais parler vaguement de mouvements révolutionnaires du côté de Bologne; je n'y tenais plus. Sur ma route de Chambéry à Turin, du reste, à Gênes, à Pise, et jusque dans les salons de l'aristocratie, à Florence, on était pour l'Italie contre l'Autriche, pour les peuples contre les rois. Je brûlais, tout en allant étudier les beaux ouvrages des grands maîtres dans le nord de l'Italie, d'aider selon mes forces les Italiens à secouer le joug de l'Autriche.

Ayant obtenu, sur mon passe-port, le visa de l'Autriche, par l'entremise d'une dame influente, je cherchai une voiture pour partir le lendemain matin pour Bologne. Ce n'était pas chose facile.

Tous les vetturini me répondaient que là il y avait *della fusillata* (de la fusillade); et ils refusaient de partir. Enfin, le cocher d'un cabriolet à quatre roues consentit à me conduire à Bologne.

Il fut convenu que, le lendemain, il serait à ma porte, à quatre heures du matin, via Lambertesca.

J'allai dîner *alla trattoria delle stelle* où dînaient tous les artistes français, et Sturler entre autres, que je connaissais depuis 1825; je leur annonçai que je partais pour Venise. M. Legault, me dit que je n'y arriverais pas.

Je venais d'entrer dans un petit café pour lire les journaux, lorsque Clément Boulanger arriva, qui me cherchait pour me faire ses adieux, et m'emmener chez lui pour que je pusse dire adieu à sa jeune et jolie femme.

C'était une Parisienne très-intelligente, tant soit peu coquette, qui me témoignait une certaine reconnaissance de ce que j'emmenais le plus souvent possible son mari dessiner avec moi dans les cloîtres; et aussi peut-être pour son buste que j'avais modelé en terre, mais qui ne fut pas moulé.

Je fais mes adieux à cette dame et me dispose à partir, mais Clément Boulanger, qui s'était déguisé en affreux Turc d'Alger, ferme la porte à double tour et m'annonce que nous allons au théâtre de la Pergola. Nous étions en plein carnaval.

Un charmant domino bleu clair, en satin, était étalé sur un meuble. Madame Boulanger ne voulant pas entrer avec son mari, dans son affreux déguisement de Turc

d'Alger, la petite femme de mon camarade comptait sur moi pour l'accompagner.

J'essayai de résister, mais ce que femme veut le diable l'exécute.

Je me laisse habiller en femme, pour servir de caméristé au domino satin bleu tendre. Ne voulant pas sacrifier ma barbe, que je laissais pousser tout entière depuis un grand mois que j'avais abandonné les salons de Florence, je fis coudre à mon masque noir un morceau de soie de même couleur, si bien que mon costume était complétement noir. En entrant dans la salle de bal, à la Pergola, nous eûmes un énorme succès.

Ayant saisi le bras de M. de Walabrégue, fils de Mme Catalani, que je connaissais et qui était en tenue de ville, ce qui me donna l'air d'une dame de bonne compagnie, je me mis à intriguer les plus habiles. Je prenais, dans ma voix de tête, de ces sons qui n'ont pas de sexe, et personne ne put deviner qui j'étais.

M. de Walabrégue me racontait les aventures de ces messieurs et de ces dames. A son bras, j'entrais dans toutes les loges, et à tous je disais des choses qu'ils étaient bien surpris d'entendre.

Mme la comtesse Orloff, charmante actrice, transfuge de l'Odéon, fut une de mes victimes. Le prince Napoléon-Louis Bonaparte, qui se trouvait à cette fête, eut sa bonne part de mes quolibets, ainsi que ses cousins et cousines.

On me désignait comme devant être la comtesse Pucci, tout le monde prétendant qu'elle seule, à Florence, avait cette tournure et surtout cette voix.

Vers minuit, le prince Corsini, qui était ministre de l'intérieur du grand-duc de Toscane, entra au bal. Je l'abordai avec des mots assez lestes, comme bien souvent il m'avait provoqué de le faire dans les salons où je l'avais rencontré. Il me répondit sèchement, et comme j'insistais pour le dérider, impatient et sans rire, il me jeta ces mots significatifs et passablement lugubres dans un bal masqué : « *Basta, basta, questa sera, bisogna canonni, bisogna fusilii.* Suffit! suffit! Ce soir il faut des canons, il faut des fusils. »

Avant deux heures du matin, comme j'étais encore sous le coup de ce que je venais d'entendre en quittant le prince Corsini, une compagnie de grenadiers autrichiens entrait l'arme au bras, au parterre du théâtre, et, enveloppant un groupe refoulé dans un coin de la salle, se disposait à faire des arrestations.

Songeant à mon déguisement, à ma barbe noire, dans un pays de conspirateurs, à un moment comme celui où nous étions en février 1831, je me hâtai, plein d'inquiétude, de rentrer chez moi, où je changeai de costume.

Quatre heures sonnèrent bientôt à toutes les horloges des environs. Je descendis, éclairé par la lampe que tenait la signora Papi, demi-vêtu, car il faisait grande nuit.

A la porte, mon cabriolet à quatre roues m'attendait.

Au moment où je mets le pied sur le marche-pied, un homme, enveloppé d'un large manteau, assis dans le coin de la voiture, me dit en bon français :

« Ne questionnez pas le cocher, je vous prie, mon-

sieur, c'est presque malgré lui que je suis monté dans la voiture ; veuillez me rendre le service de me faire sortir de Florence, et je vous dirai qui je suis.

— Avec grand plaisir, » répondis-je à l'homme au grand manteau.

La nuit était sombre ; il me sembla que cet imbroglio faisait suite aux aventures de la nuit si accidentée que je venais de passer au bal masqué.

A la porte San Gallo, un vieux sergent en uniforme vint maugréant, se frottant les yeux ; je lui jetai une piastre, il me traita d'Excellence et m'ouvrit la porte à deux battants, sans me demander mon passe-port.

Quand il fit jour, je pus voir la figure de mon compagnon de voyage, qui parlait parfaitement le français, et n'était autre que le professeur de physique Melloni, de Parme, exilé à Florence pour cause politique.

Avant de quitter Paris, j'avais arrêté un plan d'études pour mon voyage en Italie. Je ne songeais certes pas alors que j'aurais à me mêler de la politique de ce pays. Mais ma conduite pendant les journées de juillet, tout mon passé enfin, me faisaient un devoir de me mettre au service de ce que je croyais être la cause des peuples de l'Italie moderne.

XIX

Ce fut pour M. Melloni une marche triomphale, depuis les confins des États du pape jusqu'au palais du prolégat de Bologne, où notre cabriolet nous conduisit directement.

Dans ce palais siégeait le gouvernement provisoire issu du mouvement révolutionnaire qui avait chassé de la ville les autorités papales.

M. Melloni me présenta à ces messieurs comme un ami de la liberté italienne. Ces messieurs ne me dissimulèrent pas qu'ils craignaient beaucoup que le gouvernement français ne maintînt pas, aussi fermement qu'il l'avait promis, le principe de non-intervention. Je leur dis que, puisqu'ils étaient cernés d'un côté par la police des Autrichiens et de l'autre par la police du Piémont, je leur offrais le moyen de faire parvenir sûrement à Paris des nouvelles exactes concernant les événements.

M. Asseline, attaché au secrétariat du jeune duc d'Orléans, m'avait offert de sa part, lors de mon départ pour l'Italie, d'adresser toutes mes lettres sous son couvert.

Ces messieurs furent enchantés, et j'adressai à Paris, au duc d'Orléans, ce récit des événements qu'ils me dictèrent. Ils m'exposèrent alors leur plan politique pour l'organisation de l'Italie. Ce plan, très-logique du reste, consistait à faire de l'Italie ce que sa géographie et son histoire conseillent : une république fédérative. A peine ma lettre était-elle envoyée à la poste, que ces messieurs, surtout le professeur Orioli, se consultant avec M. Melloni, qui allait immédiatement soulever l'État de Parme, me demandèrent, sans rien me cacher du danger que je courais, si je voudrais remettre des lettres à des chefs vénitiens. Je leur dis que je serais heureux de leur rendre ce service.

Pendant que les lettres s'écrivaient, je fus conduit chez une belle dame dont la maison était tout entière remplie de patriotes italiens. Là je fus accueilli avec une vive sympathie, et mon nom fut écrit devant moi sur la liste d'honneur des défenseurs dévoués de la cause italienne.

Je vins bientôt prendre les lettres qui pouvaient fort bien me faire fusiller ou m'envoyer sous les plombs de Venise, et de là au Spitzberg.

Prenant à peine le temps de souper, je montai en voiture, tout seul, me rendant à Venise en passant par Ferrare, pendant que M. Melloni se rendait à Parme. Il fut convenu que, pour éviter la rencontre perpétuelle de la police autrichienne, je gagnerais nuitamment le Pô, al Ponte alla Goscuro, et qu'ainsi j'irais à Venise par les canaux.

Pendant que, au milieu de la nuit, dans une auberge

de Ferrare, je prenais un bouillon, un Italien entra tout effaré, et criant : « *I Tedeschi vengono*, les Autrichiens viennent. *Buon Dio! Santa della Madona!* »

Ayant eu le soin de passer la lumière dans un cabinet, je quittai mon pantalon à sous-pieds, et je cachai mes lettres compromettantes dans mes bottes.

Je descendis ensuite parfaitement calme et me fis conduire al Ponte alla Goscuro, où je devais trouver une barque pour passer le fleuve, toujours très-large en cet endroit. Je trouvai l'homme qui devait me passer. Il n'était pas encore quatre heures du matin, il faisait encore nuit.

Nous étions encore loin de l'autre rive, quand une sentinelle autrichienne, armant son fusil, nous cria :

« Chi viva ?

— Amici, forestieri, » lui répondit mon batelier de toute la force de sa voix.

A peine débarqués, nous sommes entourés par une patrouille dont le chef me conduit aux officiers supérieurs, au milieu de l'état-major de l'armée.

Là on me fit d'avance des excuses pour le procédé qu'on était obligé d'employer à mon égard, en se rejetant sur les malheurs du temps. On me demanda non-seulement mon passe-port, mais aussi mes lettres de recommandation ; toutes les lettres que je portais sur moi furent décachetées et lues. Rien ne fut respecté, pas même mon papier à cigarettes, dont les cahiers furent examinés, feuille par feuille, à travers la lumière d'une bougie.

Les lettres que j'avais dans mes bottes commençaient

à me brûler les pieds. Cependant mon calme et surtout mon enjouement me gagnèrent la confiance des jeunes officiers qui, ayant vu ma lettre du ministère de l'intérieur, mon diplôme de premier second grand prix de l'Institut, se montrèrent fort aimables.

A huit heures du soir, un gentil sous-lieutenant vint me dire : « *Signor, potete partir, ecco la Corriere.* »

C'était un bateau de poste autrichien où je montai pour aller à Venise par le Pô et les canaux.

XX

Nous arrivâmes sur le Grand-Canal à l'heure où le soleil se levait ; les palais se reflétaient dans l'eau d'un rose tendre ; mais le plus beau moment fut celui où nous nous trouvâmes en face du palais des Doges, éclairé par le soleil levant.

Les quatre sbires, qui en sortaient aussitôt, me demandèrent quelle était ma caution pour séjourner à Venise.

Réfléchissant aux dangers auxquels j'exposais M. le comte de Cicognara en montrant la lettre que M. Gérard m'avait donnée pour lui, je répondis à ces messieurs que le consul de France était ma caution naturelle.

Ces messieurs, toujours très-polis avec moi, me conduisirent chez M. le directeur de la police autrichienne à Venise. Je trouvai dans son cabinet, assis à un bureau, un homme d'une cinquantaine d'années, à physionomie de juif d'Allemagne, ayant, à sa droite, un commis-secrétaire qui avait l'air d'être là pour témoigner au besoin de l'interrogatoire que subissaient les voyageurs.

Sachant ce que c'était que la police autrichienne, je me résignai, et je répondis à tout.

On me conduisit alors chez M. Mimaut fils, consul de France à Venise.

Je lui exposai que, désirant rester à Venise plusieurs jours, peut-être quinze, pour étudier les chefs-d'œuvre de l'école vénitienne, je venais me réclamer de mon protecteur naturel, le consul de France à Venise.

Comme je n'avais pas l'air d'un personnage fort cossu, vêtu modestement comme je l'étais, ce monsieur me dit qu'il ne pouvait répondre de tous les Français, et qu'il ne me connaissait pas.

La moutarde me montant au nez, je dis à ce consul du gouvernement de Charles X, en jetant mon passe-port ouvert sur la table :

« Monsieur, à tout Français ayant un passe-port en règle comme celui-ci, vous devez aide et protection. Vous ne faites pas votre devoir, monsieur.

» Mais je vous le répète, reprit-il d'un ton assez sec, je ne suis pas obligé de connaître tous les Français qui viennent ici. »

Déployant alors ma lettre de M. Guizot, mon diplôme de l'Institut, et y ajoutant quelques enveloppes portant les armes et le cachet du duc d'Orléans, je lui dis avec une énergie qui changea le caractère de la scène :

« C'est bien, monsieur, je vais écrire à Paris l'accueil qui est fait ici aux citoyens français par les agents du gouvernement de la France. »

Ce fut un changement subit, le consul se confondit en excuses, et prenant le ton belliqueux, il me dit :

« J'espère, monsieur, que bientôt le drapeau tricolore va flotter sur les Alpes, et que cette infâme police autrichienne aura à en rabattre. »

Et je sortis cautionné, garanti par le gouvernement sous l'égide de notre consul M. Mimaut fils.

C'était bien quelque chose, mais ce n'était pas tout pour être tranquille à Venise; les sbires, qui ne m'avaient pas quitté depuis mon débarquement, me prièrent de la part du directeur de la police de venir chaque jour causer avec lui, dans son cabinet.

Cela convenu, je pus me rendre à l'hôtel *della Luna*, et ayant mis en sûreté mes fameuses lettres, visiter les merveilles de Venise.

Il faudrait des années pour voir et apprécier les peintres extraordinaires de ce pays. Jean Bellini, le Giorgione et le Titien ouvrent le cortége ; viennent ensuite Paul Véronèse, Palma Vecchio, le Bonifazio et Tintoret, dit *il Robusto*, surnom qui lui convient admirablement.

Mais jouissons d'abord de ces charmants palais du *Canale Grande*. Voyez-vous combien l'architecture de la Renaissance est plus ténue et plus fine que celle de ces palais d'un goût barbare et de ces maisons gothiques mal combinées à l'intérieur et à l'extérieur ! Dans mille ans, on verra bien ce qui restera de tous ces clochetons, de toutes ces gargouilles qui pendent dans l'espace au grand effroi des passants.

Comme cet architecte italien, le Sansonino, est aimable et gracieux ! Ce n'est pas la perfection des Grecs; la grandeur de l'architecture romaine, mais c'est délicieux et agréable à l'œil.

Le Titien qui est mort de la peste, à l'âge de plus de quatre-vingts ans, est admirablement représenté à Venise. La *Présentation de la Vierge au Temple* est son chef-d'œuvre.

Honneur à cet artiste ! Honneur à Jean Bellini ! Il a l'immense gloire, nonobstant le Carpaccio, d'être le père de l'école vénitienne. Son sublime tableau de l'église San-Salvador, le *Christ chez Emmaüs*, est un chef-d'œuvre.

L'école primitive vénitienne est inspirée par la tradition grecque, cela s'explique historiquement ; il n'est pas étonnant que les Vénitiens, que le commerce mettait dans des rapports continuels avec l'archipel grec, aient appris dès le principe la belle couleur des anciens Grecs.

Le dessin même de Jean Bellini est plutôt dans la naïveté grecque que dans l'école maniérée du Pérugin. Aussi, l'école vénitienne empestée après Véronèse par *lo sfumato*, *l'oscuro* des autres écoles d'Italie, notamment de l'école de Bologne, reste-t-elle au moins plus simple que ces dernières par la couleur aussi bien que par le dessin.

Je dois noter ici une impression. En plein midi, au milieu de l'escalier des Géants, je m'imaginai voir cet escalier de marbre blanc se peupler des personnages du *Marino Faliero, décapité*, d'Eugène Delacroix. Il faut que cet artiste soit doué d'une singulière faculté des révélations de couleur locale, car il n'a jamais vu ni Venise, ni même l'Italie, non plus qu'un autre artiste parisien, Auber, qui pourtant a fait la *Muette de Portici* sans avoir jamais voulu quitter Paris.

Pour connaître Paul Véronèse il faut avoir vu son plafond au palais des Doges, une merveilleuse peinture où l'air circule, où le charme le dispute à la science, et aussi le tableau de la *Cène* de l'Académie ; mais si belle que soit cette peinture, elle est égalée sinon surpassée par les *Noces de Cana*, l'admirable Paul Véronèse qui est au Louvre.

Comme plafond, nous avons celui de la chambre à coucher de la Reine au palais de Versailles, placé aussi aujourd'hui dans le grand salon carré du Louvre.

Nous terminerons par l'étonnant tableau de *Saint-Marc*, du Tintoret ; à l'Académie, par les peintures du plus harmoniste des coloristes, le Riche ; l'*Adoration des Mages*, du Bonifazio, et une *Procession* du gentil Bellini sur la place Saint-Marc, d'une belle couleur.

Tout en visitant l'étonnante basilique de Saint-Marc, qui, sous ses sombres arceaux rembrandtesques, de forme byzantine, ses murs couverts de mosaïques, semble relier par la couleur Rome, Athènes et Constantinople, le paganisme en décadence et le christianisme barbare du temps de Constantin, tout en admirant le Lido, les îles, tous ces canaux, toutes ces choses si charmantes pour un Parisien pur sang, tout en traversant, le cœur navré, le pont des Soupirs, je réfléchissais que la cause de l'humanité, celle du progrès sont synthétiquement liées avec l'amour de l'art, et je songeais à m'acquitter de ma promesse en remettant les lettres politiques qui m'avaient été confiées.

J'avais déjà remis à leurs destinataires les lettres destinées à m'être utiles au point de vue de mes études. Il

ne me restait plus à remettre que les trois lettres politiques.

Or, quand je sortais, à toute heure du jour ou de la nuit une gondole mystérieuse me suivait toujours,

Un soir, j'allai au théâtre de la *Fenice :* à une heure du matin, la fameuse gondole était derrière moi. Je n'entendais par moments que le cri d'avertissement, poussé par les gondoliers pour ne pas se jeter les uns contre les autres, dans l'ombre de la nuit.

Chaque pays que j'ai visité m'a laissé une impression dont la couleur locale se traduit le plus souvent par un air, par un chant.

De Venise il est resté dans ma mémoire les suaves mélodies de Bellini, couvertes par les cris plaintifs des gondoliers, qui semblent les plaintes d'autant d'âmes jetant leur cri suprême dans la nuit et demandant à leur manière la liberté de l'Italie.

Il y avait quatre ou cinq jours que je dessinais à l'aquarelle, dans la grande salle de l'Académie, certaines parties de la *Présentation de la Vierge au Temple*, par le Titien, tout en cherchant dans mon cerveau le moyen de remettre mes lettres sans compromettre personne. C'était difficile, car les hommes de la gondole, pendant que je travaillais à l'Académie, jouaient aux cartes chez le concierge jusqu'à l'heure où je rentrais pour dîner à mon hôtel.

Le troisième jour, en mangeant mon petit pain avec un morceau de chocolat, je cherchai le moyen de sortir sans passer devant le concierge. Je fis enfin la découverte d'une petite cour (une *cortile*) qui donnait accès sur un

canaletto comme il y en a tant à Venise et qui servent aux maisons à jeter leurs immondices dans la mer.

Un gardien à qui je donnai quelques *zwanzigers* me donna le moyen de descendre dans la petite cour. J'allai tout de suite à la porte, un simple loquet la fermait ; je levai le loquet, et je vis l'eau de la mer à un mètre en contre-bas du seuil de la porte.

Le jeune gondolier qui me servait depuis mon arrivée à Venise était d'une grande finesse, comme sont la plupart des gens du peuple en ce pays.

Dès le premier jour il s'aperçut qu'une gondole mystérieuse suivait la nôtre. Il me dit tout bas, mais avec émotion : *Signor Francese*, *sono gli spii tesdeschi.* « Monsieur le Français, ce sont les espions allemands. »

Il se nommait Beppo; il s'attacha tout de suite à moi. Me conduisant tous les jours chez le directeur de la police, il devinait instinctivement que je travaillais à l'émancipation de son pays.

Je lui dis de se trouver à midi précis à la petite porte du *canaletto* qui longeait le mur de la petite cour de l'Académie.

Le lendemain, à midi cinq minutes, j'étais dans sa gondole, et à midi et demi je remontais reprendre mon travail, ayant remis mes trois fameuses lettres.

Ce jour-là, je fus plus gai qu'à l'ordinaire chez le directeur de la police, et répondant à ses questions, je lui donnai sur moi-même et sur mes ancêtres des détails fantaisistes que je serais curieux de relire aujourd'hui.

Ma bourse diminuait chaque jour sensiblement, je dus

songer à prendre congé de M. le directeur de la police et à lui demander le visa autrichien pour Parme, non sans lui avoir fait mes compliments bien sentis pour l'aimable hospitalité que les étrangers recevaient à Venise au mois de février 1831.

Il ne voulut jamais consentir à me viser mon passeport pour Parme.

XXI

Je partis de Venise, le 25 février, par un très-beau temps, ayant sous les yeux les beaux modèles des ciels de Paul Véronèse; celui de son tableau des *Noces de Cana* roulait des nuages blancs au-dessus de ma tête, sur un beau fond d'azur tendre.

A Padoue, je vis une belle statue équestre en bronze du Donatello, le sculpteur naïf et fin du *Saint Michel* de Florence, de curieuses fresques du Titien dans le cloître de l'église Saint-Antoine.

La chose la plus curieuse de Vicence, où j'arrivai ensuite, est le vieux théâtre de Palladio, qui a la ridicule prétention d'être une imitation exacte du théâtre des anciens.

J'admirai un très-beau Paul Véronèse, un *Repas de cardinaux*, dans la sacristie della Madona del Monte.

Pour aller à Vérone, on passe à Montebello; on vous montre où était le camp français; à gauche, on aperçoit le clocher d'Arcole, puis on passe sur le pont qui fut pris et repris sept fois en 1796.

Le clocher, disait mon guide, où était le prince Charles, conserve la marque d'un boulet de canon, qui, un pied plus haut, renversait un trône et une dynastie.

J'arrivai le soir du 27 février à Vérone, qui possède une arène antique, admirable construction romaine, dont l'amphithéâtre est très-bien conservé, un très-beau *Saint Georges*, de Paul Véronèse, une *Assomption de la Vierge*, du Titien, et un hôtel de ville très-curieux à voir, où l'on trouve de beaux portraits du Tintoret, qui valent presque ceux du Titien.

Ayant fait, à Villafranca, mes adieux à ce beau pays de la couleur, j'arrivai à Mantoue, la ville de Virgile, à l'heure du soleil couchant. Le ciel empourpré se reflétait dans le Mincio et se colorait de plus en plus pendant que les fortifications devenaient de plus en plus sombres, si bien que Mantoue me recevait avec le caractère triste et profond d'un tableau réalisé par la nature d'un chant de l'*Enfer* du Dante.

Dès le lendemain de mon arrivée à Mantoue j'allai visiter le palais trop célèbre du T.

Les Anglais, les Allemands, les pédants de tous les pays peuvent admirer à leur aise leur grossier Jules Romain. Il n'est à mes yeux, je le confesse, qu'un habile praticien, qui n'a rien de l'artiste, ni le dessin, ni la couleur, ni la composition et qui n'est devenu célèbre que parce qu'il était un des plus actifs brosseurs et des plus habiles du divin Raphaël ; et c'est encore beaucoup, si vous le comparez à tant de peintres médiocres qui sont devenus des célébrités en Europe.

Je ne restai qu'un seul jour à Mantoue, et j'eus de la

peine à prendre la route de Parme, car la police me refusait son visa pour cette ville.

Il me fallut accepter l'offre de mon hôtelier, qui fit venir un homme de la campagne, lequel, après le marché, s'en allait à quelques lieues du côté de Parme.

Il me désigna, sur la grande route, une hôtellerie où mon sac devait être déposé, à dix heures.

En flânant, les mains dans mes poches, le long du fossé des fortifications, j'arrivai au pont-levis que je passai, ayant l'air d'un simple badaud.

Au bout d'un quart d'heure, j'aperçus un sous-officier bavarois, tout en blanc, qui faisait un long circuit pour me rejoindre.

Je craignais d'être poursuivi, mais je me trompais; le Bavarois était un sous-officier qui, ayant servi en Grèce avec les Français, avait le désir de me serrer la main et de boire avec moi à la France et à la liberté, ce qui fut fait dans une auberge que nous rencontrâmes et qui était précisément celle où mon sac avait été déposé.

Je ne rencontrai personne sur la route de Guastalla, sur laquelle je cheminai jusqu'à quatre heures du soir. Mais alors, sortant d'un buisson d'aubépine en fleurs, un jeune homme au visage pâle, se mit sur mon passage, implorant la charité, non par les paroles, mais par ses regards.

J'éprouvai à sa vue une double impression : d'abord le sentiment de la pitié, et ensuite la crainte d'une mauvaise rencontre.

Ce jeune homme était tout simplement un avocat

compromis dans la politique, qui fuyait la police autrichienne et mourait de faim.

Il me désigna une maison où j'allai acheter un morceau de viande rôtie, du pain et une bouteille de vin. Avec ces vivres, nous fîmes ensemble, dans un fond couvert d'arbres, un modeste repas qui le réconforta si bien qu'il n'était plus reconnaissable.

Je fus obligé, pour ne pas l'offenser, de le laisser porter mon sac sur son dos.

Aux avant-postes de Guastalla, il fut accueilli par une sorte d'ovation.

Comme je me mettais à table pour souper à Guastalla, la foule armée, qui avait entendu parler du Français ami de Melloni arrivé avec l'avocat proscrit, entra en masse pour me voir et me serrer la main, et aussi il faut le dire, pour me demander une armée française devant combattre les Autrichiens.

Il me fallut faire un discours; en mauvais italien, je leur dis qu'une nation qui voulait être libre n'avait pas besoin d'auxiliaires. « Vaincre ou mourir! dis-je en finissant; vivre libre ou mourir! » leur criai-je de toute ma voix.

Mais j'avoue que le moindre régiment français, que je n'avais pas, aurait mieux fait l'affaire de ces braves gens qui, eux, ne se contentaient pas du système de la non-intervention.

Les gens de Guastalla, en mars 1831, étaient loin du Charles-Albert de 1848, qui, ou se montait la tête, ou trahissait son pays, en disant : L'*Italia fara dà se.* « L'Italie fera d'elle-même. »

Une escorte d'honneur me conduisit à Parme dans une petite carriole, où j'entrai à six heures du matin par une porte tandis que l'armée autrichienne entrait triomphalement par l'autre.

Le gouvernement provisoire s'était subitement éclipsé ; je jugeai prudent de n'en pas dire un mot en ce moment.

XXII

Je me rendis chez M. Toschi, le graveur de la belle planche de l'*Entrée de Henri IV à Paris*, pour qui j'avais une lettre de recommandation du peintre de ce tableau, le baron Gérard, qui me reçut au mieux. Il me conduisit lui-même à la galerie des tableaux, et je me consolai de la politique devant le fameux *Saint Jérôme* du Corrége, les belles fresques du couvent de Saint-Paul, sa coupole et ses beaux pendentifs.

Quiconque n'a pas vu Parme ne peut connaître l'immense valeur de ce pauvre Corrége, mort à la peine.

M. Toschi me conduisit chez la sœur de M. Melloni, laquelle me dit confidentiellement que son frère lui avait parlé de moi, que son frère devait être à Reggio.

Je ne donnai à regret qu'un coup d'œil à beaucoup de chefs-d'œuvre, tels que la *Sainte Catherine*, de Raphaël, la *Vierge qui s'évanouit à la vue de son fils*, de Louis Carrache, ses colossales figures des apôtres qui portent la Vierge au Saint-Sépulcre; un *Bacchus* superbe soutenu par un faune en basalte d'Égypte. Je courus à Reggio pour chercher le gouvernement provisoire, qui ne

s'y trouvait point. On me dit qu'il était à Modène, où je ne le trouvai pas davantage.

Étant revenu en toute hâte à Bologne, je me rendis auprès de M. Orioli, à qui j'appris que, le matin même, l'armée autrichienne était entrée à Parme par une porte, pendant que j'entrais par l'autre; et, chose plus grave, que des jeunes gens à table et sans armes avaient été massacrés dans une auberge, à Fiorenzola, par des soldats autrichiens.

Il se plaignit amèrement de la duplicité du gouvernement français.

« Où est, dit-il, le système tant prôné de non-intervention ? »

Je me mis à sa disposition pour faire en faveur de la cause de la liberté italienne tout ce qu'il jugerait convenable.

« Inutile, mon cher monsieur, me dit-il. Réfugiez-vous dans votre art et tâchez de faire oublier la part que vous venez de prendre à la réussite de notre révolution. Pour moi, mon devoir est tout tracé ; les Autrichiens me viendront prendre sur ma chaise curule ; ils me fusilleront ou ils m'enverront sous les plombs de Venise, peu m'importe. J'ai la conscience d'avoir accompli mon devoir, je l'accomplirai jusqu'au bout. Et je reste ici, en attendant le dernier acte de ce drame patriotique. »

Las d'errer dans Bologne, j'entrai machinalement dans l'église Saint-Dominique, où je trouvai dans la chapelle du saint de petits bas-reliefs de Pisani et de Lombardi, qui ont servi de modèles à ceux de Mlle de Fauveau. Je trouvai, à l'église Saint-Paul le tableau du

Purgatoire, de Louis Carrache, au moment où je sentais les douleurs de l'enfer dans mon cœur ; j'étais seul et profondément triste de la triste tournure que prenaient les événements.

J'avais devant mes yeux l'homme créé par l'Espagnolet, d'une si belle couleur, et dont l'impression répondait si bien à l'état de mon âme.

A la galerie Zambeccari, je vis des bas-reliefs en terre cuite d'Albert Durer.

Devant cette sculpture du peintre de Nuremberg, je fus convaincu plus que jamais de la vérité que j'ai avancée en principe dans mon cours de dessin, et que je soutiendrai toute ma vie, seul contre tous : à savoir que l'architecture, la sculpture et la peinture sont un seul et même art. Que ceux qui le nient visitent la galerie Zambeccari à Bologne.

Ils verront si ces bas-reliefs en terre cuite d'Albert Durer ne sont pas une reproduction identique en une autre matière des gravures et des peintures d'Albert Durer. Il faut dire la même chose de ses travaux d'architecture.

Je rentrai à Florence, la tête basse par cette même porte San-Gallo qui m'avait déjà livré passage, ayant avec moi le professeur Melloni.

J'allai saluer la comtesse Mozzi qui était toute triste de l'accueil enthousiaste fait par son ami Lucchesini aux débuts de Judith Grisi et de sa sœur, la belle Julietta Grisi, qui plus tard, à Paris, a été tant aimée et tant applaudie ; elle avait alors dix-sept ans ; jamais elle ne fut plus belle.

Ayant dit un sympathique adieu aux grands maîtres de Florence, je pris une voiture qui devait me conduire à Rome, par Sienne et Viterbe, avec trois Anglais qui, au premier repas que nous fîmes, accaparèrent les plats et me laissèrent leurs restes. Mais le soir, je leur rendis la pareille, et ces messieurs ne parlant pas l'italien, je fis apporter devant moi le menu du souper sans m'occuper de ces messieurs, qui furent obligés de capituler; et auxquels, en bon prince, je voulus bien pardonner, en leur servant d'interprète.

La paix fut si bien faite entre la France et l'Angleterre, que nous visitâme Sienne de compagnie.

La cathédrale me charma par sa façade dont les ornements sont d'une belle et large exécution; par sa chaire à prêcher, en beau marbre de Carrare, sculptée par Nicolas Pisano, et qui m'a paru être le chef-d'œuvre de cet artiste; enfin par le beau *Saint Jean* en bronze, du Donatello, d'une grande vérité et d'une grande finesse d'exécution, la tête surtout.

Il y a beaucoup à étudier dans ce pays. Tout, à Sienne, est dans le goût fin, distingué, qui est le caractère de cette ville et en fait quelque chose à part.

Toutes ces belles choses d'art datent de l'époque où elle était libre. Sienne se gouvernait par ses propres lois dès l'an 1040.

Elle perdit sa liberté l'an 1555.

Ce qui étonne le plus, dans cette ville, c'est d'y rencontrer des bourgeois et des bourgeoises modernes vêtus comme à Paris et à Londres, au lieu d'y voir de belles dames du moyen âge, avec leurs longues robes et

leurs souliers pointus, escortées de jeunes cavaliers et de pages emplumés.

Sortant de Sienne, nous avons sous les yeux un magnifique paysage dans les montagnes. Tout ce pays offre les beaux modèles des tableaux de Poussin ; c'est on ne peut plus pittoresque et semble fait pour les paysagistes.

Cette beauté agreste continue jusqu'à la ville d'Aquapendente, suspendue sur un rocher que verdissent les lierres et les mousses sauvages.

C'est à Aquapendente que l'écho nous apporta les odieuses paroles jetées, de sa berline, par M. de Saint-Aulaire, ambassadeur du gouvernement de la France, à Rome, aux patriotes italiens qu'il rencontra sur son chemin : « Canailles, rentrez chez vous », leur dit-il.

Et, en effet, pourquoi ces gens avaient-ils le grave tort de faire en Italie, en mars 1831, ce qui avait été fait à Paris, en juillet 1830 ?

Viterbe offre à mon admiration son beau *Christ* de Sébastien del Piombo. Il y a aussi sur la place de cette ville une jolie fontaine, dont j'ai fait, à Rome, le dessin géométrique, d'après une étude d'un camarade architecte, M. Cendrier.

De Viterbe à Ronciglione on côtoie le lac Vico, célébré par Virgile. On dit qu'une ville engloutie dort sous ses eaux.

Tout, jusqu'à l'entrée de Ronciglione, vous fait penser aux tableaux du Poussin. C'est dans cette contrée, positivement, que notre Nicolas Poussin a dû faire le plus grand nombre de ses études en Italie, ainsi qu'au bord du Tibre et dans la campagne de Rome.

XXIII

J'allais donc me trouver en face de la ville éternelle ; j'étais plein d'émotion. Pourtant, à première vue, Rome ni sa belle campagne ne produisirent d'abord sur moi l'effet que j'attendais. Le dôme de Saint-Pierre, cependant, s'élevait au-dessus des autres édifices de la ville éternelle, mais il me rappelait trop le Panthéon de Paris, et les autres monuments formaient une masse confuse, du point de vue où je me trouvais, en face de la ville sainte, et à plusieurs lieues de la porte del Popolo (du peuple).

Ma ci vuol pazienza, comme disent les Italiens. En somme, tous les souvenirs qui me restent de mon voyage en Italie s'effacent devant les émotions sérieuses et profondes que j'éprouvai pendant mon premier séjour de quinze mois à Rome.

Installé provisoirement dans une chambre d'hôtel, je dînai le soir au Lepri, via Condotti, à la table des artistes français, où je retrouvai des camarades de l'École des Beaux-Arts de Paris.

Car, en 1831-1832, il y avait à Rome une table d'en haut et une table d'en bas. La table d'en haut était celle

des pensionnaires de la villa Médicis. Celle d'en bas était ordinairement occupée par des artistes plus indépendants et en général mieux élevés que ceux de la première table, lesquels artistes pensionnaires avaient, à part architectes et peintres, peu d'éducation, pour la plupart, et appartenaient en général à des familles peu distinguées.

Après le dîner, j'entrai au café *Grecco*, espèce de Babel où étaient parlées toutes les langues par les artistes de tous les pays.

Le café *Grecco* était alors au grand complet. Quelques mois après, chacun prenait sa volée : les architectes, à Palerme, à Naples, à Florence, en Sicile ; les paysagistes, dans les montagnes ; les peintres d'histoire, partout.

Pendant l'été, il ne reste à Rome que les sculpteurs.

La première fois que je mis le pied au café *Grecco* j'y rencontrai un petit monsieur, flâneur parisien, mal élevé, qui se donnait des airs d'artiste et vivait assez largement d'une pension que lui faisait sa famille.

Me questionnant tout haut sur Florence, il se permit de qualifier par une épithète injurieuse Mme ***. L'injure me parut trop forte pour que je ne considérasse pas comme un devoir de la relever. Et je le fis avec une telle énergie que, du premier coup, dès mon début à Rome, je me plaçai dans une position à part. Chacun me faisait froide mine et s'éloignait de moi.

Les hommes sont ainsi : ils aiment qu'on les flatte dans leurs faiblesses ; leur dire la vérité en face, c'est les blesser et s'en faire des ennemis.

Si, à Rome, il y avait beaucoup à gagner sous le rap-

port des études, il y avait beaucoup à perdre sous le rapport de la moralité, du temps où j'y étais. Les artistes, pour la plupart, curieux et désœuvrés, s'appliquaient surtout à calomnier les femmes de leurs compatriotes et spécialement les femmes de leurs amis. C'était vraiment une triste école pour un jeune homme.

Pendant les deux années que je passai en Italie, je ne rencontrai pas un seul Français ayant une maîtresse un peu digne.

Là, comme partout, et plus qu'ailleurs, chaque fille majeure veut un mari, non un amant, à moins qu'elle ne soit une exception maladive, une espèce de Messaline, ce qui est aussi rare et plus rare à Rome et dans toute l'Italie que dans les pays du Nord.

En 1831, le peuple italien était pauvre, et assez paresseux peut-être ; la misère engendre le vice ; c'est une mauvaise conseillère que la faim. De là, les aventures, les *racontars* des voyageurs en Italie.

Mme Horace Vernet, quand je lui présentai la lettre de Paul Delaroche, me témoigna le regret de ne pas m'avoir pour pensionnaire à la place de certains dont elle ne me fit pas l'éloge.

M. Horace Vernet était directeur de l'École de Rome ; il menait grand train à la villa Médicis ; par des fêtes continuelles il éclipsait, jusqu'à un certain point, l'ambassade française. Il avait avec lui le vieux Carle Vernet, son père, l'infatigable faiseur de calembours, et sa charmante fille Mlle Louise, âgée de quinze à seize ans. Le jour où je remis mes lettres à sa mère, je la rencontrai, dans l'escalier, entièrement vêtue de noir, un voile de

dentelle noire sur la tête. C'était le vendredi saint; elle se rendait à la chapelle Sixtine. Elle était fort jolie dans ce costume ; mais en la voyant, dès le premier abord, on devinait une enfant gâtée.

La révolution italienne était avortée et vaincue. La Pologne héroïque luttait glorieusement contre la Russie. Quelques-uns d'entre nous se proposaient, à Rome, de lui venir en aide, lorsque les journaux français nous apportèrent l'odieuse phrase prononcée à la tribune française, et qui est devenue justement célèbre :

« L'ordre règne à Varsovie ! »

Enfin, j'étais vaincu moi-même. Un violent désespoir s'était emparé de moi. Dans une ville aussi triste que Rome, vivant seul, n'allant jamais au café *Grecco*, abandonné par les artistes français et étrangers, n'étant d'aucune partie de plaisir, ne faisant partie d'aucun groupe, n'appartenant à aucune coterie, je fus pris d'un découragement si profond, qu'il alla jusqu'à l'horrible pensée du suicide.

J'en étais là, moralement, lorsque notre camarade Cendrier, architecte, qui avait obtenu à l'École le prix départemental, devenu plus tard l'architecte du chemin de fer de Lyon, et qui était déjà saint-simonien, me prêta le journal *le Globe*. Je fus séduit par cette formule : « A chacun selon ses œuvres, à chacun suivant sa capacité, » ou bien, à chacun selon sa capacité, à chacun selon ses œuvres.

Les discussions sur la doctrine qui eurent lieu à la table des artistes français, chez Lepri, me remontèrent peu à peu.

Je me repris à espérer dans la justice humaine, et je me remis au travail avec ardeur. Je dessinais partout; quand je ne travaillais pas au Vatican, j'allais de préférence à la villa Albani, où je trouvais des morceaux de sculpture grecque qui me pénétraient de vénération.

Je voulais tout voir, tout étudier avant de me mettre à l'œuvre qui devait m'assurer ma place parmi les artistes à mon retour à Paris.

Je tenais à faire un morceau d'importance; c'était pour moi une question de vie ou de mort.

Mais avec mes faibles ressources (cent vingt-cinq francs par mois), je ne me crus pas en mesure de commencer mon modèle du groupe de *Caïn* et dans des proportions colossales.

Craignant de ne pouvoir avec mes faibles ressources arriver à faire face aux frais d'un ouvrage aussi important, peignant mon tableau des *Médicis* je songeai à entrer dans un couvent, à me faire moine, dans le but secret de faire de l'art. Berlioz que je venais de rencontrer à Rome, aussi triste et aussi découragé que moi, se présenta avec moi chez les pères dominicains, avec la même intention d'entrer en religion dans un couvent de franciscains. Mais mille circonstances nous reléguèrent dans notre douloureux abattement.

Un jour, au mois de juin, Berlioz vint me prendre, dans l'après-midi, pour nous rendre à pied à Tivoli. Nous souffrîmes horriblement du soleil. Cette folie fut suivie d'une autre plus grave. Après avoir commandé notre dîner à l'auberge de la Sybille, nous allâmes nous pro-

mener au bord du lac, et nous ne pûmes résister à la tentation de nous jeter dans ses eaux si limpides et si bleues, ce que nous fîmes en chantant le fameux duo de Guillaume Tell : « O Mathilde, idole de mon âme. »

Mais cette eau était glacée ; nos deux têtes deviennent subitement vertes, nos dents claquent, et n'ayant plus envie de rire, sans échanger un seul mot, nous nous empressons de regagner la rive.

Nous fûmes bien contents de manger chaud notre dîner, auprès d'une bonne flambée de fascines jetées dans la cheminée de la salle où nous prenions notre repas.

Une heure après, nous dormions profondément l'un et l'autre.

Le lendemain, à cinq heures du matin, nous nous levions afin de gagner les montagnes du Latium, où nous devions rencontrer des brigands et vivre tant soit peu avec eux. Mais ni Berlioz ni moi nous n'étions chanceux.

Nous arrivions toujours au moment où ils venaient de partir. Deux fois de jeunes pâtres nous montrèrent les restes de leurs feux à peine éteints. Il nous restait juste assez d'argent pour revenir à Rome, où m'attendait une nouvelle épreuve.

Au milieu des artistes français vivait un certain Alexandre, gamin de Paris, âgé de près de cinquante ans, fils d'un marchand de cuir. Il ne manquait pas d'esprit naturel, mais bien qu'il eût passé par toutes les classes du lycée Napoléon, il ne prononçait pas une phrase sans faire plusieurs cuirs ; si bien que ses camarades n'appelaient cet original qu'Alexandre le *cuirassier*.

Dès le jour de son arrivée à Rome, cet intéressant personnage avait donné une idée de ce qu'il était.

Il faisait chaud : se trouvant à l'heure de la promenade, au bord du Tibre, à Ripetta, c'est-à-dire à l'endroit le plus fréquenté de Rome à cette heure, Alexandre, au milieu de la foule des promeneurs, se déshabille et pique une tête dans le fleuve.

Carabiniers, policiers et gendarmes d'arriver et de crier au fameux *cuirassier* qu'il ait à sortir de l'onde, le bain public étant formellement interdit à Rome par le Pape. Mais il n'a pas l'air d'entendre, continue de prendre ses ébats, fait la planche. Les carabiniers ont beau crier, rien n'y fait. Mieux avisés, ils songent à empoigner les habits du baigneur. Alors Alexandre, à force de bras et de coups de talons, arrive à la berge et se met à courir après les carabiniers qui ne veulent rien lâcher de la preuve du délit.

Capici : tel est le refrain qu'ils répètent toujours, à quoi le *cuirassier* répond : « *Je ne capiche* pas, rendez-moi mes habits. »

Tout nu, et l'eau du Tibre lui coulant sur le corps, il est conduit par les carabiniers chez le commissaire, dont la première action est de lui faire rendre sa chemise. *Pro ! pudor !*

Alexandre fut obligé de payer une amende pour ne pas aller en prison.

A la fin de juillet 1831, Alexandre ne riait plus. Il était si gravement malade, qu'il dut songer à mourir. Je dus lui prodiguer mes soins assidus, en ma qualité de Français, le seul présent peut-être parmi les habitués

de la table d'en bas. Son agonie fut longue, et pendant les chaleurs j'eus tant à souffrir, qu'après la mort du pauvre *cuirassier* je fus pris de la fièvre, et, pour la guérir, je fus envoyé à l'Arricia.

En passant, un détail des mœurs italiennes en 1831. Au village de l'Arricia, j'étais en pension chez un brave pharmacien. Je prenais mes repas avec sa famille peu nombreuse. Un jour que j'avais fait à Somaro une promenade à âne, mes jambes ne pouvant me porter, je fis observer à nos hôtes que j'avais rencontré une quantité prodigieuse d'enfants, eu égard à la population de l'Arricia : « *E naturale, signor*, me répondit naïvement la femme du pharmacien, *fra qui son tu coventi d'uomini.*

XXIV

Ma fièvre fut bien vite guérie par le bon air du charmant pays où je me trouvais, et je revins à Rome avec l'idée bien arrêtée de mettre en train mon groupe de *Caïn*. Dans un petit atelier qui pouvait à peine le contenir, je me mis à modeler ce groupe de quatre figures beaucoup plus grandes que nature. J'étais épuisé de fatigues et de privations. Mon heure la plus douce, mon seul repos était le dimanche, au moment où le jour me manquant, je quittais le travail. J'entrais à l'église de la Trinité-des-Monts, et là, appuyé contre un pilier à l'entrée de l'église, du côté opposé à la belle fresque de Daniel de Volterra, j'écoutais avec ravissement les délicieuses voix des jeunes filles qui, sans être vues, chantaient le salut du Saint-Sacrement.

Ce soir-là mon modeste dîner était plus gai. Je dépensais sept à huit sous à chaque repas ; ma carte était peu variée. Sans avoir reçu aucun ordre, le brave et honnête Kecco, notre garçon de salle, m'apportait mon potage, une *fraschetta* de vin blanc et un morceau de viande, et c'était tout. Je dois ici, en passant, remercier,

au nom de tous les Français, ce bon serviteur, à qui j'ai pu en 1845, lors de mon second voyage en Italie, donner un faible gage de ma reconnaissance. Je n'ai de ma vie rencontré un plus honnête homme que Kecco, il était mort depuis longtemps quand je revins à Rome en 1862. On ne peut flétrir assez énergiquement ceux qui, parmi les Français, abusèrent de la bonté de ce serviteur modèle.

Je poussais de toutes mes forces le travail si important pour mon avenir de mon groupe de *Caïn*. Un jour M. Horace Vernet vint me dire qu'il avait reçu avis du ministère que mon groupe partirait avec les envois de Rome ; cette année-là les envois étant prêts, partiraient plus tôt qu'à l'ordinaire. C'était un coup monté pour faire avorter l'effet de mon groupe à Paris. L'on voulait, par ce moyen, faire arriver mon groupe un an après celui des artistes qui avaient obtenu le grand prix à ma place, Jean Debay et Husson, car ce dernier avait fait un *Caïn* ainsi que celui qui eut le prix en 1829. L'année suivante à Rome on parlait de mon groupe dans tous les ateliers.

Un jour, je reçus la visite de M. Marochetti, qui me dit en voyant mon ouvrage : « Il n'y a que vous qui puissiez faire cela. Vous êtes le plus fort, le premier à Rome en ce moment. » Je reçus aussi la visite de Tenerani ainsi que celle du peintre allemand Overbeck. Ce dernier loua beaucoup mon petit tableau des *Médicis*. *Siete Francese!* » vous êtes Français ! » me dit-il, paraissant étonné de ma nationalité, d'autant plus qu'en ce moment Horace Vernet exposait son tableau de la

Rencontre de Raphaël et de Michel-Ange dans l'escalier du Vatican et qu'Overbeck regardait cette peinture comme l'œuvre d'un fou.

Il en eût été convaincu bien davantage si je lui avais raconté ce qui m'était arrivé avec Horace Vernet. Un jour que je traversais le jardin de la villa Médicis, M. Horace Vernet me fit entrer dans son atelier pour me montrer son tableau et me demanda ce que j'en pensais. Venant de beaucoup étudier les maîtres primitifs à Florence, je lui avouai que suivant moi, qui venais d'étudier les maîtres de la Renaissance, son tableau n'avait pas le caractère du temps. Il prit la chose assez bien et me pria de lui prêter plusieurs de mes dessins faits d'après les maîtres florentins.

Plusieurs mois après, sur son invitation, étant entré de nouveau dans l'atelier de M. Horace Vernet, je vis que la composition de son tableau, qui autrefois était en largeur se trouvait alors en hauteur!

Il vint un jour m'inviter à dîner à l'Académie avec le grand sculpteur Torwaldsen qui, à Rome, passait pour un oracle parmi les artistes. Il fut très-aimable et me fit demander par M. Horace Vernet la permission de voir mon groupe dont on lui avait dit beaucoup de bien. Je m'arrangeai pour qu'il ne le vît pas.

Auguste Barbier, l'auteur de la *Curée*, vint aussi me voir à mon atelier, avec Auguste Brizeux. Il me dit la *Curée*, que je ne connaissais pas, et eut l'amabilité de me l'écrire dans un album où Berlioz m'écrivit sa *Captive*, et où plus tard Alfred de Musset m'écrivit le *Rhin allemand*.

Une belle fille blonde du Transtévère nommée Angelina me servit de modèle pour ébaucher la femme du groupe de *Caïn ;* un mauvais gamin de sept à huit ans me servit pour l'aîné des enfants ; pour le petit nourrisson qui cherche le sein de sa mère ce fut l'enfant de la *signora* Masucci ma *padrona di casa*, que je fis poser. C'était un beau *putto* de douze mois. Pour le *Caïn* il n'y avait que le vieux Giacomo, le modèle de Canova, qui pût me servir, mais il était trop vieux. J'errais dans Rome, à la chasse des modèles, quand je rencontrai un grand gaillard de six pieds, campagnard de la marche d'Ancône, à qui j'offris de lui faire gagner une piastre par jour. Je l'emmenai immédiatement à mon atelier, et pour qu'il pût se décider à poser, je commençai à travailler à la tête et aux bras, pour ne pas l'effaroucher dans sa pudeur. C'était un bon homme, patient et doux et d'une naïveté étonnante. Après huit jours de séances, je le fis poser nu et pour l'ensemble. Ce malheureux me raconta qu'il était venu à Rome pour gagner quelque argent et se mettre en mesure pour payer les impôts dont il était frappé par le gouvernement du pape.

Un beau jour Angelina disparut ; elle fut remplacée par une belle grande femme romaine nommée Vittoria, âgée de vingt ans, la fiancée promise de la clarinette de l'orchestre du théâtre Valle.

Plusieurs mois après sa fuite, Angelina me rendit visite en calèche découverte, vêtue de soie et couverte de bijoux, belle à ravir, d'une fraîcheur éblouissante. Elle me raconta qu'elle sortait de la galère où elle avait été mise pour avoir donné un coup de couteau à un

homme, et que c'était le cardinal Albani qui l'avait fait mettre en liberté.

Mon cher maître Pradier fuyant le choléra de Paris vint passer quelque temps à Rome. J'eus le regret de ne pouvoir lui montrer mon groupe, qui était emballé. Nous visitâmes ensemble quelques églises : San-Pietro-in-Vincoli, où est le *Moïse* de Michel-Ange, San-Pietro in Montorio, où se trouve la fameuse peinture de la *Flagellation du Christ* de Sébastien del Piombo.

Mon groupe terminé, je pus enfin jouir de la magnifique campagne de Rome. J'allai à Grotta-Ferrata, admirer le chef-d'œuvre du Dominiquin, son fameux tableau de l'*Enfant possédé*, le plus expressif qui soit au monde. On s'étonnera peut-être que j'aie gardé le silence sur les Carrache, le Guide, le Guerchin. Il y a, de cette école, un homme plus fort que ceux-là; c'est le Caravage, dont la *Déposition de croix* au Vatican est un chef-d'œuvre de puissance et de haut tempérament. *La mort de la Vierge*, que nous avons au Louvre, peut donner une idée de la sauvagerie puissante du Caravage. Eh bien! malgré le talent de ces hommes étonnants, à part le Dominiquin, le plus tendre, le plus mélancolique, est pour moi le seul vrai peintre de l'école de Bologne qui exprime, par un côté, le sentiment de la nature. Pendant le temps que je travaillais au *stanze* au Vatican, chaque jour je passais une heure entière dans la chapelle Sixtine, en extase devant le sublime plafond de Michel-Ange, que je ne crains pas de proclamer le plus admirable de tous les morceaux de peinture, le plus merveilleux de tous les chefs-d'œuvre

anciens et modernes qui soient sortis du cerveau et de la main des hommes dans ce bel art où il y a si peu d'élus.

Chaque fois il m'arrivait ceci invariablement. En proie à la fièvre que me donnait ce puissant génie, je prenais en pitié le divin Raphaël ; mais cela ne durait pas longtemps, car venant me remettre au morceau que je peignais comme étude d'après la *Dispute du Saint-Sacrement*, je tombais aussitôt à genoux devant Raphaël, et lui demandais pardon de mes blasphèmes. Chaque jour, pourtant, la scène se renouvelait, toujours la même. C'est qu'il ne faut pas comparer les chefs-d'œuvre. Jouissons-en, mais il est inutile et ridicule de les comparer. Il est aussi ridicule de comparer Raphaël et Michel-Ange que de comparer Mozart à Beethoven. Dans cette voie, nous arriverions fatalement à la bouffonnerie de cette patrouille dont un homme demande à son caporal ce qu'il aime le mieux, de la lune ou du soleil.

Notre maître Ingres avait cent fois raison de conseiller à ses élèves d'aller à Rome et de n'en pas sortir. Un artiste trouve à Rome tout ce qu'il peut rêver pour son art. A Rome, la nature est un modèle si vraiment beau, que l'on n'a qu'à copier, soit en peinture ou en sculpture. L'architecte trouve les plus beaux modèles dans les constructions romaines. Rome est le premier musée du monde, que pas plus que les autres il ne faut décrire, mais que l'on doit aller voir et revoir. Car à Rome il reste toujours quelque chose qui vous a échappé, que vous n'avez pas vu.

J'étais à Rome ce que j'avais été à Florence, ce que

j'avais été à Paris. J'étais tout entier absorbé par mes études. Toute mon ambition était d'acquérir assez de connaissances dans mon art pour vivre honorablement en travaillant.

Quand j'avais un moment à moi, j'allais dessiner dans les basiliques des premiers âges des chrétiens, où l'art païen se mêle avec tant de grâce à l'art primitif et sévère des premiers chrétiens grecs, romains et africains.

Avant de quitter Rome, je tiens à faire connaître au lecteur l'impression que produisit sur moi Saint-Pierre de Rome.

La place de Saint-Pierre, avec ses deux fontaines et sa colonnade, ne manque pas d'un certain effet décoratif, d'une certaine ampleur, mais c'est lourd et d'un style qui n'est pas des plus purs. En somme cet édifice immense, cette œuvre gigantesque, brutale, massive, véritable carrière de pierre, ne me laisse que le souvenir d'un grand temple païen, d'une époque de décadence; mais il ne me laisse rien au point de vue de l'art. Saint-Pierre de Rome est pour moi le tombeau du christianisme des premiers apôtres; c'est théâtral, pompeux, ce monument manque de simplicité; il est peut-être le symbole architectural de son époque. Voilà pour l'impression morale de ce christianisme transfiguré. Pour la partie artistique, c'est un beau tour de force, en vérité, que de vous faire croire que des choses, en réalité énormes, sont beaucoup plus petites qu'elles ne paraissent. J'aime mieux la méthode des anciens artistes grecs, qui me semble plus rationnelle en même temps que plus économique. Ceux-là, au

moins, avaient un but louable et qu'ils ont souvent atteint : c'était celui de faire de petits monuments qui parussent très-grands aux yeux du spectateur, tandis que Michel-Ange, en faisant Saint-Pierre de Rome, a construit un immense édifice qui ne paraît pas véritablement grand. Cet édifice est gigantesque, mais en réalité il paraît petit relativement à sa taille, et n'est nullement beau. Pour un homme de goût, Saint-Pierre de Rome est une œuvre grosse et antihumaine autant que antidivine. C'est la religion du Christ matérialisée.

Au moment de partir de Rome, je fus puni de mon ignorance relative de la langue italienne à l'époque où j'avais signé le bail de mon atelier et en même temps de ma confiance dans la bonne figure du *signor* Masucci, mon propriétaire. Heureusement que M. Horace Vernet m'avança la somme nécessaire qui me manquait à ma très-grande surprise pour payer ce qu'il me réclamait. Du reste, il faut l'avouer, M. Masucci me croyait riche, d'abord parce que j'étais étranger, ensuite parce que les lettres que je recevais de Paris m'étaient apportées via Saint-Isidore par le courrier de l'ambassade française à Rome, au grand ébahissement des commères du quartier si pauvre des Capucins; enfin, parce que le prince doré, le banquier Torlonia, m'invitait à ses bals. J'assistai notamment à une belle fête dans le palais de marbre de Torlonia : mais quelle différence entre cette fête et celles du marquis Lachesini à Florence ! Chez le banquier, c'était la parcimonie de l'homme qui compte les écus; chez le marquis, au contraire, on voyait le laisser-aller, l'abondance, la large hospitalité

de l'homme du monde qui a de la naissance. Je me souviens d'avoir valsé à ce bal avec une jeune Italienne, légère comme un oiseau, dans le grand salon où est le beau groupe en marbre d'*Hercule qui lance Lycus*, par Canova. Nous tournions avec une rapidité vertigineuse autour de ce beau marbre. J'étais ravi, et ma jeune valseuse aussi, on le comprendra du reste, de passer subitement en ce qui me concerne au milieu des fêtes les plus splendides, en sortant de mon trou noir, humide et si malsain que les modèles ne se décidaient pas sans peine à y poser. La veille de mon départ de Rome, j'allai prendre congé de M. et de Mme Horace Vernet et du vieux père Carle Vernet, qui m'avait dit un jour à mon atelier en voyant mon groupe de *Caïn :* « Courage, mon ami, lorsqu'un jeune artiste a fait un travail tel que le vôtre, l'avenir lui appartient. » Cela m'avait fait aimer le vieux Carle Vernet. Au moment où je sortais du salon de la villa Médicis, j'entendis le fils de M. de Saint-Aulaire, attaché secrétaire à l'ambassade de France à Rome, qui disait qu'à l'heure où il parlait sans doute, Louis-Philippe avait cessé de régner, l'insurrection républicaine de 1832 devant avoir triomphé à Paris. Le lendemain, le 16 juin 1832, à cinq heures du matin, je prenais une place dans le cabriolet de la berline de voyage que j'avais retenu la veille, ayant à côté de moi M. de X***, avec qui j'aurais bien voulu ne pas partir.

XXV

Nous sortîmes de Rome par la porte de Saint-Jean de Latran.

Sur la place de Saint-Jean de Latran, chaque année, au mois de mai, le pape vient officier solennellement; de la *loggia* de la basilique, d'où l'on jouit d'un magnifique panorama, il bénit le peuple agenouillé, venu en foule des environs.

Cette bénédiction est beaucoup plus imposante que celle que donne le souverain pontife le lundi de Pâques, du haut du balcon de Saint-Pierre, parce qu'à Saint-Jean de Latran le spectacle de la nature est plus beau et plus grandiose, et parce que là c'est une fête populaire en même temps qu'une fête religieuse.

Aussi, la saltarelle et la tarentelle dansées par les jeunes Transtévérines tiennent-elles plus de place dans nos souvenirs que la *girandola*, les illuminations célèbres du château Saint-Ange et les fêtes bruyantes du carnaval.

A dix minutes de la porte de Saint-Jean de Latran, le cocher à qui j'avais, la veille, donné deux piastres à-

compte sur les six que je devais lui payer à Naples, fut remplacé par un autre voiturier à mauvaise figure, que j'avais refusé pour me conduire à Naples.

Son œil en dessous se tourna vers moi avec un horrible sourire. J'étais vendu!...

Il fallut me résigner, n'ayant que l'argent nécessaire pour arriver à Naples.

Je déjeunai à Albano avec M. de ***, mais je sus bientôt qu'il y avait dans une chambre voisine de la nôtre trois personnes qui occupaient l'intérieur de notre voiture, et dont deux étaient M. Saint-***, basse-taille, et sa femme première soprano, qui allait chanter à Naples à San-Carlo, où elle était engagée.

Cette dame avait chanté à l'Opéra-Comique de Paris. M. le marquis de *** était tombé amoureux d'elle et l'avait épousée.

Nous finissions de déjeuner, quand l'affreux *vetturino* vint me réclamer le prix de ma place entière, que, suivant les conventions faites à Rome, je ne devais lui payer qu'à Naples.

Je refusai très-poliment en m'appuyant sur les conventions faites avec son camarade, qui m'avait trompé en me livrant à lui.

Ce misérable se jeta sur moi et voulut me prendre de force mon argent. M. de X***, ceci soit dit à sa honte, ne s'interposa pas entre nous.

Indigné de tant d'audace, je fis pleuvoir sur l'ignoble face du *vetturino* une grêle de coups de poings qui le surprit grandement, et dans la rage qui me possédait, je lui appliquai un épouvantable horion sur ses vilains yeux.

Sauvé par miracle des mains de ce misérable, qui, ayant saisi ma cravate, menaçait de m'étrangler, j'allai porter plainte contre lui. Le commissaire de police me conseilla d'abandonner au *vetturino* les quatre piastres déjà payées, de ne pas partir avec lui et de rester à Albano; mais ne voulant pas avoir l'air d'avoir peur de cet homme, outre que l'argent me manquait, je ne suivis pas les sages avis du commissaire de police. Aujourd'hui que je suis devenu un homme d'expérience, je dois avouer que le commissaire avait mille fois raison.

M. de X***, rougissant sans doute de m'avoir abandonné dans ma lutte inégale avec ce misérable cocher, m'avait suivi chez le commissaire ; il gesticulait, criait et faisait beaucoup de bruit pour rien, terminant toutes les phrases par le fameux : *Siamo Francesi sapete!* « Nous sommes Français, savez-vous ? »

A quoi le commissaire répondait fort sensément : « Fussiez-vous Turcs, messieurs, j'ai mon devoir, le même à accomplir pour tous les voyageurs. »

Au lieu de nous arrêter à Velletri, le cocher nous mena coucher, le 17 juin, au fort de la canicule et de la malaria, au milieu des marais Pontins.

M. de P***, sa femme et sa belle-sœur dormaient certainement dans l'intérieur de la voiture. M. de X*** dormait aussi à côté de moi dans le cabriolet du véhicule. Moi seul je veillais dans cette lourde voiture, car l'œil de chacal du cocher, qui brillait dans l'ombre, m'avertissait assez que j'étais plus que personne menacé d'un danger.

Vers onze heures et demie à minuit, engourdis par

la chaleur suffocante et l'air empesté que nous respirions, nous entrions dans la salle basse d'une masure, où après nous avoir servi un repas sans nom, on nous fit monter dans de sales chambres, au premier étage. M'étant jeté sur mon lit de sangle sans me déshabiller, je m'endormis comme une masse inerte, étouffé par l'air que je respirais.

A un certain moment, éveillé par un simple bruit, semblable au frôlement d'une robe de femme le long d'un corridor, je me précipite de mon lit, et instinctivement je porte la main à la poche de ma redingote, où j'avais mis mon portefeuille : il avait disparu ainsi que mes lettres pour Naples.

Étant promptement descendu dans la cour de l'*osteria*, j'apercevais une masse noire dans l'ombre ; c'était la voiture tout attelée dehors et qui allait partir. Je saute à la tête des chevaux et crie que personne ne partira avant que j'aie retrouvé à l'*osteria* mon portefeuille, qui m'a été volé.

On eut l'air dans l'auberge de chercher mon portefeuille, qui naturellement ne fut point retrouvé.

« *Ma signor, non potete partire, non avete il vostro passaporto* », me dit tout bas mon scélérat de cocher. « Mais, monsieur, vous ne pouvez partir ; vous n'avez pas votre passe-port. »

Et cela fut dit d'un ton mielleux, faux, nasillard, qui ne peut être connu que de ceux qui ont voyagé en Italie.

Ce fut pour moi un trait de lumière. Le jour qui commençait à paraître me permit d'observer sur la laide face de mon cocher les traces de la scène de la veille.

Son œil gauche, entouré d'un cercle noir, le rendait complétement hideux.

A Terracine, il fallut payer le cocher et déclarer à la douane que je n'avais plus de passe-port.

Pendant que je donnais des explications au commissaire de police de Terracine qui habitait tout en haut du pays, mon *vetturino* partit pour Naples, emportant ma malle et le reste de mes bagages, si bien que je me trouvai seul sur la place, lorsque je revins de chez le commissaire faire ma plainte, n'ayant plus que deux piastres dans ma poche. Je devais toucher à Naples la dernière somme que mes tantes m'y adressaient de Lyon.

Il me fallut écrire à M. de Saint-Aulaire, ambassadeur de France à Rome, pour lui demander un autre passeport. Je jetai ma lettre à la poste n'ayant que peu d'espoir qu'elle arriverait à destination. Suivant les dernières nouvelles reçues par le fils de M. de Saint-Aulaire, le gouvernement de Louis-Philippe ne devait plus exister à Paris.

XXVI

Au moment où je me trouvai jeté dans la petite ville sale et mal entretenue mais pittoresque de Terracine, la fièvre était dans toutes les maisons. Les rares habitants qui se tenaient à peine sur le seuil de leurs maisons étaient verts et jaunes comme des pestiférés.

Je logeai chez une bonne vieille femme qui avait une belle tête, et dont je fis un croquis à l'aquarelle.

Enfin, après cinq jours d'angoisse je trouvai à la poste un nouveau passe-port et une lettre fort obligeante de l'ambassadeur de France, qui me faisait des offres de service. Une sorte de vice-consul, un Italien, vint me demander de la part du même ambassadeur si je n'avais pas besoin d'argent. Je lui répondis que non, et le remerciai.

Moyennant quelques *baiocchis*, j'arrivai à Fondi, sur la frontière du royaume de Naples, après avoir traversé Itro, qui a conservé sa physionomie du temps des guerres féodales, et dont le château fort, situé au sommet d'un monticule, semble fait pour mitrailler les

environs. Plus bas, en me rapprochant de la mer, j'aperçus dans le lointain la ville toute blanche de Gaëte.

J'avais rencontré un matelot de la marine royale de Naples, qui se rendait à Molla; nous fîmes route ensemble.

La nuit venait lentement; la forteresse de Gaëte se détachait en une formidable masse brune sur un ciel étoilé, pendant que Molla était tout illuminé, pour fêter la veille du *Corpus Domini*.

C'est près de là que Cicéron fut assassiné. Après avoir traversé Minturne et la Capoue moderne, qui n'a rien de délicieux, j'arrivai à Naples, ayant deux sous dans ma poche.

Je me rendis chez M[me] Abel qui donnait la table et le logement aux Français, moyennant cinq francs par jour. Je retrouvai là M. de X..., le bon, l'excellent camarade Cendrier, et la famille de l'illustre M. de P..., qui habitait un grand appartement au premier étage.

Par son animation et la richesse de ses magasins, Naples me produisit l'effet d'un petit Paris. L'ambassadeur de France, M. de la Tour-Maubourg, n'était pas à Naples.

Je demandai à un secrétaire d'ambassade toutes les facilités dont j'avais besoin pour travailler au Musée.

« Je vois, monsieur, me dit ce secrétaire, que vous ne connaissez pas le pays; ici, avec cette chaleur, on se laisse vivre, mais on ne travaille pas. »

Cela ne l'empêcha pas de m'envoyer avec beaucoup de courtoisie tout ce que je lui avais demandé.

Dès le lendemain matin, j'allais m'installer au Musée,

où j'ai passé de bien bonnes heures à dessiner et à fouiller dans les richesses de l'art antique, d'une beauté incomparable.

Le soir, au môle, j'allais au milieu des cris des lazzaroni, des femmes et des enfants, jouir de la grande scène de la *Muette de Portici*, réalisée par la nature.

Disons en passant et pour la seconde fois, que c'est une chose bien étonnante que cette invention d'Auber, qui n'a jamais quitté Paris.

M'éloignant de ce bruit étourdissant, j'allais à peu près tous les soirs, avant de me coucher, me jeter dans les flots bleus de la mer tranquille, en un endroit écarté.

Je nageais ainsi loin, bien loin. Je me livrais voluptueusement à ce repos délicieux. Tout était bleu sombre autour de moi, les étoiles brillant au-dessus de ma tête m'apprenaient seules à distinguer le ciel de la mer, il me semblait que je nageais plutôt dans l'espace infini que dans l'eau, que je sentais à peine et que je ne voyais pas.

Toujours triste, je caressais souvent l'idée de la mort. La dernière fois que je pris ce bain nocturne dans la baie de Naples, je fus pris subitement de la manie du suicide invincible. Mais la mort n'avait cette fois rien d'effrayant pour moi ; dans une délicieuse extase, je me sentais couler doucement sous l'eau ; j'allais ne plus souffrir de la méchanceté des hommes, et m'éteindre sans bruit, sans agonie. Comme j'étais heureux !

Je me livrai ainsi délicieusement à mon délire, qui, en réalité, n'était qu'un affreux égoïsme, lorsque subite-

ment je pensai à ma mère ! Comme réveillé en sursaut de mon rêve, je remontai sur l'eau et je nageai de toutes mes forces pour atteindre le bord. Mais j'étais allé si loin, que maintenant que j'étais revenu à la raison, plus je faisais d'efforts pour rejoindre la terre, plus elle semblait s'éloigner de moi. Il y eut un moment où je criai : au secours ! au noyé ! bien qu'il n'y eût là personne qui pût m'entendre. Enfin, je me trouvai étendu sur la terre, épuisé et sans connaissance. La fraîcheur de l'aurore me tira de mon sommeil léthargique ; et je repris mes sens en ouvrant de grands yeux à la lumière du jour. Je me mis à la recherche de mes vêtements, que je retrouvai à un quart d'heure de distance de l'endroit où j'avais abordé.

Je dois ici, pour n'y plus revenir, raconter le dernier épisode de l'histoire de mon *vetturino* des marais pontins.

J'allai au bureau de police des *vetturini* à Naples réclamer non pas ma malle qui avait été laissée avec celle de M. de X. chez Mme Abel, mais bien le reste de mes bagages que mon cocher avait emporté avec lui. On m'offrit à ce bureau de le poursuivre, mais ne voulant pas m'engager dans un procès, j'oubliai bientôt cette triste affaire.

En sortant du bureau des *vetturini*, je vis au coin d'une rue le coquin qui me guettait. Quand je passai près de lui, il me dit :

Si non avessi avuto figli da me stesso t'avrai ammazzato l'attra notte à l'albergo. « Si je n'eusse eu des enfants, je t'eusse moi-même assommé l'autre nuit dans l'auberge. »

Mais oublions cet affreux type de *vetturino* que les voyageurs ont jadis, sans nul doute, rencontré en Italie, et revenons aux belles curiosités de Naples. Je fus obligé d'accepter, par économie, la compagnie de M. de X... pour faire des excursions dans les environs de Naples, ne pouvant faire autrement.

Étant parti de Naples à pied, dans l'après-midi, nous arrivâmes au pied du Vésuve, au soleil couchant. Pour échapper à l'influence des miasmes sulfureux qui nous suffoquaient, nous essayâmes de fumer. Nous n'eûmes qu'à nous baisser pour allumer nos cigares dans les fentes du cratère où le feu brillait.

Nous passâmes la nuit à parcourir la montagne dans tous les sens, accompagnés d'un guide très-fort, qui savait admirablement son Vésuve.

Il me semblait qu'après nous avoir montré les laves du Vésuve dorées par le soleil, puis argentées par la lune, après nous avoir fait jouir d'une belle nuit semée d'étoiles dans un ciel d'azur, il me semblait que la nature avait épuisé tous les moyens de surprise; je vis que je me trompais, quand le soleil se leva!

Après un moment d'extase silencieuse devant un tel tableau, nous descendîmes gaiement; car ces laves qui la nuit nous paraissaient si noires n'étaient plus au jour, que les résidus bruns de forges gigantesques.

Puis, quittant M. X..., je gagnai la mer et montai dans une barquette, où, seul avec mon petit *marinaro*, je longeai la côte gracieuse d'Amalfi et de Sorrente, saluant, en passant le poëte martyr, Tasso Torquato.

En vue de Sorrente, je priai mon petit batelier de lâ-

cher ses avirons et de dormir. Je contemplais avec délices cette belle mer dont je me sentais amoureux, lorsqu'elle me punit de mon audace par un affreux mal de cœur qui me força de m'étendre à mon tour dans le bateau et de dormir ; pendant ce temps, éveillé, mon petit nautonier faisait le quart.

Il y avait longtemps que je reposais ainsi, quand mon jeune batelier, me frappant sur l'épaule, m'éveilla en me disant : *Signor, siamo arrivati, ecco Napoli,* « Monsieur, nous sommes arrivés ; voici Naples. »

En effet, nous arrivions au môle, dans l'après-midi, à l'heure où les lazzaroni mangent leur macaroni, ou dorment.

Je fis un autre jour, avec le même M. de X..., une excursion à Salerne, dessinant, chemin faisant, quelques croquis. Car ce pays est riant, florissant et délicieux. Les vignes plantées au pied des arbres forment des guirlandes d'un arbre à l'autre de la route.

A deux pas de Salerne se trouve Pæstum que je visitai seul un jour de siroco, avec un ciel gris couvert de nuages. Tout ce qui avoisine les temples de Pæstum a l'air triste et désolé.

Je m'installai là pendant plusieurs heures, pour dessiner le temple le mieux conservé. J'étais suffoqué par la malaria, épouvanté par la solitude sauvage qui régnait autour de moi, et où je ne voyais rien de vivant, excepté quelques grands oiseaux de proie qui ont établi leurs repaires dans les temples.

En quittant ce lieu empesté, je rencontrai, à quelque distance, un petit pâtre qui grelottait de fièvre sous son

manteau troué, et au loin dans les herbes du marécage, quelques buffles, reniflant l'air pesant du siroco.

Ce pays m'a laissé une profonde impression de tristesse; mais nul n'est plus beau, plus parfait comme puissance de couleur dans les tons sombres et harmonieux.

XXVII

Ayant visité Arésina, où ont été trouvées presque toutes les œuvres qui ornent le musée de Naples, je m'empressai, le lendemain, de me rendre à Pompéi.

Je n'essayerai pas de décrire cette ville merveilleuse conservée intacte sous les cendres du Vésuve. L'illusion est si complète, que je m'imaginais voir un char de bronze traîné par un cheval noir à la crinière coupée en brosse, volant et soulevant la poussière désormais incrustée dans le granit gris du pavage des rues, fait de dalles colossales.

Je fus ramené à Naples par un caricolo, espèce de cabriolet qui arrive à Naples au triple galop du cheval couvert de grelots et de plumes rouges, chargé à outrance d'hommes, de femmes et d'enfants qui criaient, juraient et riaient à se tordre sur les essieux des roues, sur les brancards ; partout c'est une grappe humaine affolée.

Naples est la ville des distractions. Vous avez, à vos pieds, le panorama de la grande Grèce, à droite Circé, à gauche le Vésuve, puis Amalfi. En face de vous, sur

l'horizon toujours bleu de la mer, la silhouette énergique des trois îles de Capri, d'Ischia et de Procida.

Me trouvant, dans la matinée, sur la plus haute terrasse, du couvent des Camaldules, accompagné d'un vieux et digne moine, je crus voir Dieu m'apparaître dans toute sa splendeur.

Je me retournai vers le vieux moine qui, par discrétion, s'était un peu éloigné de moi pour me laisser tout entier à mon extase. Il se rapprocha alors de moi, et, me voyant embarrassé, il me dit :

« Lorsque vous serez fatigué du monde et de ses erreurs, venez ici, mon fils ; vous y serez le bienvenu.

— Merci, mon bon père, lui répondis-je ; j'ai à Paris une mère, que j'aime, et qui a besoin de moi pour ses vieux jours. Dans quelques années, lorsque je lui aurai assuré une existence, et si je ne suis pas marié, je reviendrai ici prier Dieu à côté de vous, et avec ferveur admirer son œuvre sublime, en face de ce tableau incomparable. Dieu est là plus resplendissant qu'en aucun lieu du monde.

En présence d'une telle manifestation de l'Être suprême, je mets au défi de rester sceptiques les hommes de génie que j'ai aimés parce que je les ai connus, non pas tels qu'ils se sont plus à se faire méconnaître, mais tels que je les ai vus : les Chateaubriand, les Lamennais, les Proudhon, les Auguste Comte et tant d'autres qu'il serait trop long de citer.

Entre la maladie de l'orgueil et la basse humilité, il y a heureusement la dignité humaine, qui nous fait ce que nous sommes. Mais j'ai eu beau chercher dans tout

le cours de ma vie ; la présence de Dieu est la meilleure influence sous laquelle puisse vivre tout être humain qui désire mener une vie honorable et faire une bonne fin.

Tout pensif, je descendis du couvent des Camaldules par des sentiers pierreux où des lézards énormes, des scorpions et des tarentules grouillaient au soleil.

Je regagnai Naples en longeant la mer bleue, à côté des maisons blanches de Portici.

Ayant consacré plusieurs jours à visiter les églises, Saint-Janvier et les autres curiosités de la ville de Naples, je dessinai les remarquables statuettes qui décorent l'arc du château de l'Œuf.

Le 20 juillet 1832, je partis de Naples pour Marseille, directement sur le bateau à vapeur.

XXVIII

En débarquant à Marseille, j'eus sous les yeux une belle collection d'Arabes et de Kabyles, qu'on amenait d'Afrique, prisonniers de guerre.

Ayant admiré au musée un bon tableau de chasse de Rubens, des tableaux du sculpteur Puget et son joli groupe en marbre de l'*Assomption de la Vierge*, et ayant constaté que l'arc de triomphe et ses médiocres sculptures de pierre, auquel on travaillait, était une œuvre sans physionomie et sans caractère, malgré le talent de David d'Angers et de M. Ramey, tous les deux de l'Institut, je quittai cette ville plein d'admiration, mais que je ne me plairais pas à habiter continuellement.

Je me rendis à Aix, où je m'empressai de visiter la statue du roi René, par David d'Angers.

Cette œuvre, je dois l'avouer, me parut beaucoup au-dessous de sa réputation.

Ayant passé une heure tout au plus dans cet amas de boutiques en toile grise et au milieu de cette cohue qui s'appelait la célèbre foire de Beaucaire, et où l'art n'a

rien à voir, je sautai sur le premier bateau à vapeur venu, qui, en moins d'une heure, me transporta à Arles.

Dans ce court trajet, je fis la rencontre de deux jeunes parisiens qui bientôt devinrent mes amis. L'un était M. D..., qui, à la suite des événements de 1832, avait quitté l'École polytechnique, pour cause politique, l'autre, ami de M. D..., abandonnait les études qu'il faisait pour entrer à l'École des Mines.

L'un et l'autre me sollicitaient de les accompagner en Algérie, où ils allaient tenter de fonder un établissement agricole. En nous baignant dans le Rhône nous convînmes que, si j'allais à Alger avec eux, nous traverserions d'abord la Corse, et ensuite l'Espagne à notre retour. Je devais rembourser les frais de ma part de voyage à mon retour à Paris, et sur le prix de ma petite statue d'*Hyacinthe* en marbre en cours d'exécution.

On joua à pile ou face pour décider si j'accompagnerais en Afrique ces deux messieurs.

Le sort décida que je verrais la Corse, l'Algérie et l'Espagne.

Nous avions rencontré sur le même bateau un cousin de M. Ingres, un certain M. de L..., qui sans être jeune aimait beaucoup les jeunes gens, et qui était recherché par eux.

Nous visitâmes de compagnie la ville d'Arles, ses arènes et sa cathédrale, dont le cloître me rappelait celui de Saint-Jean de Latran à Rome.

Regrettant vivement de quitter si vite cette ville toute romaine, nous vînmes à Nîmes, où j'essayai d'initier

mes compagnons de voyage aux beautés de l'art des anciens, en visitant les bains d'Auguste, le temple de Diane, l'amphithéâtre si bien conservé qu'il sert aux fêtes du pays, et surtout la Maison carrée, chef-d'œuvre d'architecture romaine, dont l'Italie tout entière ne peut montrer l'équivalent.

On a eu l'heureuse idée de faire de la Maison carrée le musée de la ville de Nîmes.

N'eût été le beau tableau de la *Locuste* de ce pauvre Sigalon, qui mourut à Rome, du choléra, en 1839, on se serait cru au musée de Naples ou à Pompeia.

On se croirait encore en pleine antiquité, en présence du pont du Gard, admirable construction romaine, remarquable par son architecture et par le lieu pittoresque où elle se trouve.

De Nîmes, nous allâmes à Avignon, la ville papale et féodale, et le mistral ne me permettant pas de faire un croquis de la vaste plaine du Rhône, nous montâmes en voiture pour nous rendre à Vaucluse, qu'a illustré Pétrarque, le chaste amant de madonna Laura. Ce n'était pas sans de violents battements de cœur que j'allais atteindre Vaucluse.

Mais combien fut grand mon désenchantement ! au lieu de la terre gracieuse et toute fleurie que j'avais rêvée, j'eus devant moi un château féodal en ruines, planté sur un mamelon, au milieu de montagnes arides, une rivière sans eau, des maisons mornes, une ville profondément triste. Je ne voyais que des peupliers sans feuilles et tout rabougris. Je me sauvai, en persiflant à outrance ce pauvre M. de L.....

Nous fîmes à Vaucluse la rencontre du bon camarade Corbin, l'architecte, qui était devenu quelque peu saint-simonien. Peu de temps après notre rencontre à Vaucluse, j'appris qu'il était mort; et je suis heureux ici de lui donner un souvenir. Nous revînmes à Marseille pour mettre à exécution notre projet de voyage. Mais il nous fallut gagner Toulon, afin de nous embarquer pour la Corse.

Le port de Toulon est le plus grand port de guerre de la France. Le bagne était plein de malheureux galériens dont quelques-uns, condamnés pour faux en écritures, avaient des figures patibulaires, et le reste des têtes atroces, horribles à voir.

Débarqués à Ajaccio, nous apprîmes que nous ne pouvions traverser la Corse, pour nous rendre à Alger. En attendant le vapeur qui, en 1832, faisait le service d'Ajaccio à Marseille, et n'ayant rien de mieux à voir, nous visitâmes la mauvaise baraque des Bonaparte, qui ne valait pas alors mille écus. C'est pourtant une page de notre histoire que cette maison, et quelle histoire! que non-seulement les Français, mais que tous les Européens ne devraient pas oublier.

Ce qui me frappa le plus, mes camarades et moi, c'est le maquis et l'allure tout à la fois provocatrice et guerroyante des habitants de l'île.

Que peut-on espérer de gens qui ne marchent en ville qu'armés jusqu'aux dents ?

Il était difficile à cette époque de se rendre en Algérie, de Marseille ou de Toulon. Outre les navires de la marine de guerre, il n'y avait que de mauvais bricks de

commerce. C'est à un de ces derniers que nous fûmes obligés de nous adresser.

Nous partîmes de Toulon, le 11 août, à neuf heures du soir, par un magnifique clair de lune, sur un brick vieux et lourd, qui portait des marchandises à Alger.

XXIX

Pendant la première journée de notre traversée, nous fîmes peu de chemin. Mais le calme plat allant toujours en augmentant, nous fûmes forcés de nous arrêter pendant neuf jours aux îles Baléares. Chaque matin, j'ouvrais de grands yeux pour voir si je ne découvrirais pas la terre africaine, mais la réponse du capitaine était toujours : « Majorque, Minorque ou Iviça. »

Pour échapper à l'ennui de l'insupportable vie du bord, je me mis à prêcher aux matelots la doctrine saint-simonienne, au point de vue philosophique et industriel, il était vraiment curieux d'entendre ces braves et naïfs matelots me faire mille questions comme celles-ci : « Alors, comme ça, disaient-ils, dans cette nouvelle religion, mon garçon pourrait apprendre à lire et à écrire, devenir un savant tout comme un autre?

— Oui, mes amis, répondais-je.

— Et ma pauvre femme n'aurait plus à se tuer le corps et l'âme pour nourrir ses enfants quand je ne suis pas là? ajoutaient-ils.

— Eh non! mes amis, » disais-je.

Je leur expliquais ainsi chaque jour ce que mon imagination me révélait à propos de la grande formule saint-simonienne : « A chacun selon ses œuvres, à chacun selon sa capacité. »

Et je prenais chaque jour un plus grand ascendant moral sur ces braves gens. Il y avait parmi eux notamment un gros matelot, un vieux loup de mer, qui sanglotait quand je lui expliquais la loi nouvelle de l'équitable répartition des récompenses méritées par le travail. Il me baisait les mains, et me regardait, malgré moi, comme un être surnaturel.

Aussi, le soir surtout, au milieu de la mer silencieuse, je puisais dans mon amour pour l'humanité une éloquence que je ne me connaissais pas.

« Comprenez-vous, mes amis ? leur disais-je ; au lieu d'avoir à votre tête des chefs, des gouvernants placés par l'intrigue ou par le hasard de la naissance, vous aurez des chefs que vous aimerez, que vous estimerez, à qui vous serez heureux d'obéir. Pourquoi ? Parce qu'ils seront les meilleurs, les plus instruits, et que vous les aurez choisis vous-mêmes parmi les plus capables. »

J'ai le regret de dire que les rudes leçons de l'expérience m'ont fait voir, plus tard, qu'alors je rêvais ! Et pourtant, c'est la justice dans l'humanité que cette équitable répartition par la vertu et les talents.

La surexcitation où me mettaient mes prédications m'avait donné une fièvre nerveuse qui m'empêchait de fermer l'œil pendant la nuit.

Une fois vers trois heures du matin, ne pouvant goûter une minute de repos, je descendis de la chaloupe qui

me servait de chambre à coucher en plein air sur le pont, ne pouvant m'habituer à descendre dans les cabines dont l'odeur nauséabonde m'oppressait. Je quittai ma chemise, et monté sur le bastingage, je me précipitai dans la mer. Aussitôt l'homme de quart sonna la cloche d'alarme. En un clin d'œil, tout le monde à demi vêtu se trouva sur le pont.

Trouvant délicieux le bain que je prenais, je riais de la mine effrayée des matelots et ne pouvais comprendre le cri que me jetait le bon capitaine, en bonnet de coton : « Les requins ! les requins ! » disait-il.

Mes deux camarades seuls se pâmaient de rire. J..... ne savait pas du tout nager, mais D..... qui savait tant soit peu nager, n'y peut résister, se jette à l'eau. Mais au lieu de nager, il se met à barboter. Tous les matelots, dont pas un seul ne sait nager, sont dans l'angoisse. On jeta une corde à D....., qui, au milieu de tout ce trouble, ne perdit pas la tête, et, sans cesser de rire, remonta bravement par l'amarre qui lui avait été tendue.

Étant remonté sur le navire comme D....., et par les mêmes moyens, j'eus à essuyer les reproches du bon capitaine qui, avec tout l'équipage, me disait combien j'avais eu de chance de ne pas avoir été mangé par un requin ; car, dans ces parages, et par un ciel aussi lourd, c'est par bandes qu'ils se montrent.

Je commençai à comprendre le danger que Dumangin et moi nous venions de courir. Et le jour même, j'eus une triste preuve de ce que le capitaine et les hommes me disaient au sujet des requins.

Un pauvre jeune homme, en plein midi, s'étant jeté à la mer pour repêcher une flamme, tombée à l'eau, fut, sous mes yeux, coupé en deux.

Au surplus, un mois après, des passagers de deux bricks que nous avions découverts une heure avant ce terrible accident, nous racontèrent qu'ayant eu des cholériques, dont les corps avaient été jetés à la mer, une bande de requins leur avait fait escorte depuis le golfe de Gascogne.

Enfin, après quinze jours de traversée, nous arrivâmes en vue d'Alger. Je ne pourrais dire l'impression que me fit le spectacle, si nouveau pour moi, d'une ville tout orientale, dont les maisons blanches s'étageaient en amphithéâtre.

Mais ce n'était rien à côté de ce qui nous attendait au moment du débarquement. C'était dans l'après-midi; le rivage était couvert d'une foule bariolé, dont les costumes étaient brillants mais plein d'harmonie. Je n'avais pas épuisé toute mon admiration en face de la campagne de Rome et du golfe de Naples, comme d'abord je l'avais cru.

Mes instincts de coloriste s'éveillaient à un point qui me faisait toucher au délire. Les officiers d'artillerie, camarades d'école de J..... et de D....., leur disaient : « Mais votre compagnon de voyage est fou. »

Quelques jours après notre installation dans une jolie petite maison mauresque, où nous étions merveilleusement servis par un sous-officier, M. Prosper de la Goutte me mena au camp de Kouba, pour que je fisse une vi-

site à M. de Lamoricière qu'il connaissait comme étant adepte saint-simonien. M. de Lamoricière qui, depuis, est devenu célèbre, venait d'être nommé capitaine de la première compagnie des zouaves que l'on formait.

Mon intention était de faire de M. de Lamoricière un croquis que j'aurais offert à ses amis, mais il était malade, et couché sur un lit de camp composé de deux planches, et enveloppé dans son manteau, il lui fut impossible de poser.

Un sous-officier très-dévoué à Lamoricière me raconta quelle énergie il déployait dans les dangers qu'il courait au milieu des Arabes incorporés :

« Chaque nuit, me disait ce sous-officier, nous faisons le guet pour empêcher un de nos hommes récemment engagés, d'attenter aux jours du capitaine, que nous aimons nous, Français, mais que ces gueux de moricauds exècrent autant qu'ils l'estiment et le craignent. »

Le lendemain de notre visite au camp de Kouba, nous fûmes témoin d'une scène assez réjouissante pour la marine française.

Un brave et naïf garçon, surnommé David, aspirant de première classe de la marine nationale, avait été envoyé en croisière avec quelques hommes dans une chaloupe armé d'un petit canon, pour donner la chasse à un bâtiment barbaresque.

La mer étant devenue grosse, la chaloupe s'était séparée de la corvette, et pendant une semaine, on l'avait crue perdue avec son équipage.

Mais un jour, je vis amener à l'Intendance, comme

porté en triomphe, ce bon David, qui apportait sa prise, laquelle se composait non-seulement du bâtiment qu'il avait reçu l'ordre de poursuivre, mais encore de deux autres bâtiments, et tous les deux chargés de blé.

Dans le pays classique de la couleur, j'eus naturellement à me réjouir d'avoir pratiqué en Italie l'étude à l'aquarelle, et je m'y livrais de tout mon cœur.

Comme il faisait chaud, D..... restait couché dans sa chambre.

Quant à J..... et à moi, armés, chacun de notre fusil, nous poussions nos excursions dans la plaine de la Mitidja.

Un matin, de très-bonne heure, nous partîmes avec l'intention d'aller le plus loin possible, emportant des vivres pour plusieurs jours.

A la porte Bab-Azoun, des officiers d'artillerie avec qui nous prîmes le café nous recommandèrent d'être très-prudents et de ne pas nous écarter, mais à vingt-deux ans on ne doute de rien.

En cheminant dans la plaine nous rencontrâmes un grand gaillard armé jusqu'aux dents, couvert d'une blouse grise, avec des accessoires assez bizarres par leur sauvagerie.

C'était un Parisien, appartenant à une famille de riches négociants, laquelle avait voulu le marier malgré lui. Il s'était réfugié en Algérie, où il vivait du produit de sa chasse qu'il vendait en ville ; il nous initia aux ressources secrètes de la plaine de la Mitidja. Après avoir tué du gibier plus à lui tout seul que nous deux ensemble, il nous mena coucher à la ferme du Dey.

C'étaient de vastes bâtiments arabes abandonnés, dont la cour était pleine de paille.

Vers dix heures du soir, nous nous installâmes dans cette cour, ouverte de tous côtés. Ayant allumé du feu, nous fîmes rôtir deux perdrix, en les embrochant dans une branche d'arbre ; et nous dînâmes en buvant gaiement notre vin renfermé dans une outre de cuir que nous nous passions à la ronde. Pendant notre dîner, notre grand sauvage parisien nous racontait les histoires les plus extraordinaires.

A un certain moment, voyant des feux s'allumer de distance en distance sur les montagnes de l'Atlas, il se mit à nous dire gravement, du ton d'un homme bien convaincu : « Ah ! les Arabes allument leurs feux ; c'est bon signe ; ils vont sans doute faire une descente en plaine, cette nuit, et nous aurons leur première visite. »

Nous nous arrangeâmes de notre mieux pour dormir. Mais j'eus toute la nuit les plus affreux cauchemars.

Le jour commençait à paraître, J..... et moi nous nous mîmes en route du côté de la Maison carrée. Notre sauvage nous quitta pour continuer sa chasse solitaire du côté de la mer.

Vers dix heures du matin, J..... et moi, nous fîmes la rencontre d'une caravane de bédouins, montés sur leurs chevaux, armés de leurs longs fusils, sabres au côté, pistolets à la ceinture. La tête baissée sous leurs burnous blancs, attachés avec des cordes de poil de chameau, ils tournaient sur nous leurs yeux noirs et brillants, qui n'avaient rien de rassurant.

Mon camarade et moi, sans échanger un mot, et serrant nos fusils dans nos mains, nous ne quittions pas du regard nos terribles bédouins.

Ils voulurent bien passer auprès de nous, sans nous demander même nos fusils, ce qui était très-généreux de leur part.

« Car enfin, me disais-je en moi-même, je tirerai bien mes deux coups de fusil, mais après?... »

Nous marchâmes encore deux heures en avant dans la plaine.

Nous nous trouvions sur un petit monticule où nous jouissions d'une vue splendide : à gauche, nous avions la mer, et en face de nous la plaine, s'étendant jusqu'aux montagnes de l'Atlas, lesquelles se noyaient dans un ciel d'un blond tendre et laiteux.

Il pouvait être midi ; nous avions 40 degrés de chaleur, mais la brise de la mer rendait la température très-supportable. Pendant que je m'asseyais pour commencer une aquarelle, J..... s'éloignait de moi à quelque distance pour faire la sieste à l'ombre d'un buisson de cactus, de vignes sauvages, dont le fruit avait un certain goût analogue au muscat.

Cherchant à fixer avec mon pinceau et mes couleurs l'impression délicieuse que j'éprouvais, j'étais parfaitement heureux ; un silence complet régnait autour de moi, mais, à un certain moment, un léger bruit, semblable au frôlement de quelque corps léger sur des herbes sèches, me fit détourner la tête. Mais, ne voyant rien, je m'imaginai que c'était la brise qui, rasant la terre, produisait ce bruit en passant sur les broussailles d'alen-

tour. Ce bruit se renouvela jusqu'à cinq fois, et j'avais fini par n'y plus faire attention, lorsque, me retournant machinalement, à ma grande surprise, je vis, à quinze pas de moi, le cou allongé, appuyés sur leurs genoux, quatre grands bédouins cherchant à voir ce que je pouvais bien faire, ainsi assis au milieu de la plaine de la Mitidja.

Cette apparition me bouleversa quelque peu, mais dominant mon émotion, je fis semblant de continuer mon aquarelle, et ne bougeai pas, ayant seulement allongé la main sur mon fusil.

Au bout de quelques minutes, ils se retirèrent avec aussi peu de bruit qu'ils en avaient mis à s'approcher de moi.

A peu près deux heures après, J..... me rejoignait en m'apportant quelques petites grappes de raisin blanc.

« Comment avez-vous dormi ? lui demandai-je.

— Je n'ai jamais aussi bien dormi dans un lit, » me répondit-il.

Je lui racontai la visite que j'avais reçue.

Après trois autres nuits, et de nouvelles rencontres, tout aussi bienveillantes, de ces beaux Arabes dont, depuis qu'ils ne m'ont pas coupé le cou, je déclare être l'ami passionné, nous rentrâmes à Alger.

Les officiers avec qui nous avions pris le café quelques jours auparavant croyaient que nous étions seulement sortis le matin du même jour pour aller chasser ; ils refusèrent de croire que, depuis le jour de notre rencontre, nous n'étions pas rentrés à Alger.

Quand je leur montrai les dessins que j'avais faits, ils furent bien obligés de se rendre à l'évidence, mais ils n'en revenaient pas ; notre aventureuse expédition avait eu lieu fort peu de temps après la malheureuse retraite du général Berthezène.

XXX

Je fis demander à l'autorité supérieure la permission de faire un dessin de la grande Mosquée, mais l'autorité n'y pouvait rien, j'observai les Arabes entrer dans la mosquée.

Ayant remarqué qu'ils ôtaient leurs chaussures et les laissaient à la porte, je fis comme eux ; mes chaussures déposées à la porte, j'entrai et je me mis à faire une aquarelle de cette intéressante mosquée.

Au bout de quelques instants, tous les croyants assis, les jambes croisées, bercés par leurs prières, à part quelques exceptions, se livraient à un sommeil délicieux et profond.

Ceux qui entraient s'approchaient de moi avec indignation, et juraient entre leurs dents. Silencieux, je continuais mon travail, j'avais l'air de ne pas comprendre, lorsqu'une espèce de sacristain de l'endroit vint me prier, en langue franque, de le suivre. Ce que je fis ; il me conduisit auprès des muphtis, des prêtres de la mosquée.

Ces messieurs, assis sur des tapis, à la manière

orientale, prenaient leur café et fumaient de longues pipes, dans une salle décorée de faïences, ouverte sur une cour plantée d'arbres, et où une fontaine d'eau limpide répandait une délicieuse fraîcheur.

Le sacristain ayant parlé, j'expliquai aux prêtres que je dessinais l'intérieur de la mosquée, comme j'avais dessiné toutes les choses intéressantes que j'avais rencontrées en Algérie, que j'avais laissé à la porte mes chaussures, comme j'avais vu faire à tous les croyants qui entraient.

Je montrai à ces messieurs mes pieds déchaussés, ce qui les fit sourire agréablement, et ils me firent reconduire à ma place, au grand ébahissement de ceux d'entre les Arabes qui ne dormaient pas.

Il manquait à ma collection un chef arabe. J'allai un jour tout droit devant moi jusqu'à la porte de Bab-Azoun, bien certain de trouver ce que je cherchais, et décidé à prier le premier chef que je rencontrerais de vouloir bien me servir de modèle.

Je rencontrai bientôt un beau grand gaillard de six pieds, et je tâchai de lui faire comprendre ce que je désirais de lui, par la pantomime la plus expressive possible. Mais je ne pus y réussir.

L'Arabe paraissait tout à fait désolé de ne pas me comprendre, lorsqu'il aperçoit, de l'autre côté de la rue, un juif qui passait. Il m'indique du doigt cet interprète; en effet, je lui explique mon désir en mauvais italien. L'Arabe, à qui le juif transmit ma pensée, répond qu'il accepte volontiers ma proposition et, immédiatement, il m'accompagne chez moi.

Lui ayant fait apporter, sur la terrasse qui me servait d'atelier, une pipe, du tabac et du café, je fis, d'après lui, un dessin à l'aquarelle. Quand mon travail fut terminé, je mis la main à ma poche, comme pour le payer, mais l'expression de son visage me prouva que je l'avais offensé ; apercevant sur ma table une tasse de cuir verni que j'avais achetée à Marseille, j'eus l'idée de la lui offrir, en lui indiquant, par un geste, l'usage qu'il en pourrait faire en traversant les déserts.

Mon chef arabe me donna alors tous les signes possibles de sa reconnaissance. Aussi, ma conviction est-elle que les moyens qu'emploie le gouvernement français pour réduire cette race sont on ne peut plus mauvais.

Ne voulant pas quitter Alger sans emporter quelques dessins d'après des femmes, je me servis de l'intervention d'un beau juif, de vingt à vingt-cinq ans, pour pénétrer dans plusieurs familles arabes et juives. Il commença par me laisser seul chez lui avec sa jeune et jolie femme. Sa robe de soie, grenat-violet, ornée d'une bordure d'or au crochet, faisait valoir le beau ton mat de ses chairs glacées, d'un ton fin de laque de Smyrne. Sa ceinture était un simple foulard, attaché plutôt que noué, non à la taille, suivant la mode européenne, mais au-dessus des seins. Ses petits pieds nus étaient chaussés de pantoufles arabes de velours noir et brodées d'or.

Le jeune mari ne rentra qu'au bout de quatre ou cinq heures pour recevoir sa pièce d'argent.

J'avais dessiné, dans la rue, plusieurs négresses à

leur insu. Quand elles s'en aperçurent, elles me couvrirent d'imprécations en criant et gesticulant comme de véritables guenons.

La personne qui m'avait mené à la soirée des officiers me conduisit dans une maison où se trouvaient plusieurs femmes arabes et une toute jeune négresse, fort belle, de quatorze à quinze ans. Je m'apprêtai à dessiner celle-ci; je m'approchai d'elle pour arranger quelque chose de son ajustement d'une façon plus pittoresque. A peine eus-je touché les plis de sa draperie, et avec tout le respect imaginable, que ce ne fut plus une femme, mais une bête féroce, une tigresse dont la bouche jetait des flots de bave blanche, et qui faisait entendre des cris horribles tirés du fond de son gosier.

Ma collection de dessins était à peu près complète, grâce à la complaisance des juifs qui m'introduisaient dans les maisons arabes.

Je vis un jour un beau jeune homme, imberbe, flânant sur la place du Marché. Désirant le dessiner, je lui fis offrir à déjeuner chez moi.

Il déjeuna très-bien; il avait l'air on ne peut plus content. Lui ayant fait servir du café par mon sous-officier, je lui indiquai l'escalier par où montaient les gens que je faisais poser, et il monta gaiement. Mais, quand il me vit mettre la main à mes crayons et à mes couleurs, il me demanda, par signes, la permission de s'absenter pour certains besoins impérieux. J'avais remarqué sur ses traits une émotion qui trahissait la crainte que lui inspirait le crime qu'il allait commettre en se laissant peindre.

Le malheureux souffrait d'autant plus qu'il avait mangé mon déjeuner, ce qui l'engageait à ses yeux.

Il était depuis quelque temps dans le petit cabinet lorsque, de la terrasse où je m'étais placé en observation, je le vis entr'ouvrir lentement la porte. Se croyant seul, il s'élança dans l'escalier pour se sauver dans la rue. Mais je le saisis par un pli de son burnous, et le priai de remonter. Mais mes prières furent inutiles, ainsi que les menaces de mon sous-officier.

« Toi en prison », lui disait celui-ci ; à quoi le jeune Arabe répondait : « Mahomet ! »

Voyant que rien ne le décidait, je le poussai devant moi, et prenant mon fusil qui était chargé, je le mis en joue et le fis remonter sur la terrasse. Dès lors il resta fort tranquille et je le dessinai aussi promptement que possible pour abréger son martyre.

Mon aquarelle terminée, je la lui montrai : il se reconnut. Je lui donnai un douro, ce qui valait six francs de notre monnaie. Il fut enchanté; les scrupules religieux se taisaient devant la pièce d'argent.

Il me rappelait ce nègre qui, m'ayant demandé à boire du vin pendant qu'il posait, me répondit aux observations que je lui fis sur la loi de Mahomet interdisant l'usage du vin : « Oh ! Mahomet est enfoncé par le Dieu des Français. »

Mon histoire avec ce jeune Arabe fit du bruit et courut toute la ville. Un jour, dans le salon de Mme de Mirbel, un an après, un interprète du gouvernement la racontait d'une façon qui la rendait méconnaissable. Il soutenait pourtant sa version.

« Mais, monsieur, me disait-il, j'y étais.

— Cela se peut, monsieur, lui répondis-je en l'attirant dans un coin du salon ; mais, ajoutai-je, c'est moi qui ai dessiné le jeune Arabe en question ; je suis monsieur Etex. »

Il me fit des excuses, et nous rîmes beaucoup de cette histoire.

Conduit au tribunal arabe d'Alger par M. Paravay, que le gouvernement français envoyait pour étudier la législation du pays, je soutenais à M. Paravay, qui était d'un avis contraire, que j'aurais plus de confiance dans le jugement du cadi entouré de ses conseillers, qu'en la décision d'un jury composé de boutiquiers qui ne comprennent rien à la justice pas plus qu'à la législation.

La première affaire qui fut appelée était une affaire de vol. L'accusateur et l'accusé, mis face à face, s'expliquèrent tour à tour devant les juges qui cherchaient à découvrir la vérité, non-seulement dans leurs paroles, mais dans leurs regards, leurs gestes et leur maintien. Je fis comme eux, et sans entendre un seul mot de ce que disaient les plaideurs, je dis à M. Paravay ainsi qu'à l'interprète : « Celui-ci est le voleur, celui-là est le volé, » et le cadi rendit un jugement qui me donnait raison.

On appela une autre affaire : c'était un vieil Arabe qui avait renvoyé sa femme et s'obstinait à ne pas vouloir la reprendre ; celle-ci, qui s'expliquait d'une fenêtre grillée, sans cesser d'être voilée, excitait visiblement l'intérêt et la compassion des juges. A la fin, une espèce de geôlier vint avec une énorme clef chercher le

vieil Arabe, qui, sans sourciller, se laissa conduire dans la prison voisine.

Le 15 septembre, nous nous embarquions sur un bon brick de commerce, pour Carthagène, non sans avoir dit adieu à la ville si pittoresque d'Alger, et à la nation arabe, si intéressante.

« Pauvres Arabes, disais-je en moi-même, je vous salue et je regrette que l'on ne vous ait pas laissés tranquilles. »

XXXI

Un de mes rêves allait donc se réaliser : j'allais voir l'Espagne !

Le premier jour de notre traversée, nous eûmes à subir un terrible ouragan, l'équinoxe d'automne commençant à se faire sentir. Selon mon habitude, j'étais resté sur le pont ; un brave matelot vint me ficeler au grand mât à l'aide d'un cordage ; et, toute la nuit, je demeurai là au milieu de la pluie, aveuglé par les éclairs.

Le matin, au lever du soleil, je remerciai l'astre bienfaisant qui, sans calmer mes douleurs d'estomac, venait au moins réchauffer mes membres engourdis, par le froid et les tortures de cette sublime et trop cruelle nuit.

Le lendemain, le calme étant revenu, nous pûmes entrer dans l'excellent port de Carthagène. Nous apprîmes avec une grande joie que nous pouvions purger notre quarantaine à bord, sur notre petit brick.

Je me fis un genre d'occupation ; le matin, je passais

à l'encre pour tuer le temps, mes croquis faits d'après nature dans les rues d'Alger et dans la plaine de la Mitidja; le soir, pendant une heure avant de dîner, je me livrais à l'exercice de la natation.

J'avais besoin, du reste, de faire diversion à mes préoccupations, car ni à Toulon, ni même pendant mon séjour à Alger, je n'avais pu avoir aucune nouvelle de mon groupe de *Caïn*, dont le succès devait décider de tout mon avenir.

Le consul de France à Carthagène était M. Pouqueville, le frère de l'ancien consul de France à Athènes.

Il s'ennuyait à son poste autant que nous à bord. Aussi fut-il heureux quand, par la longue baguette du garde de la santé, je lui tendis la lettre de recommandation qui m'avait été donnée par son frère pour le consul général à Milan, et dont je ne m'étais pas servi, n'étant pas allé à Milan, lors de mon premier voyage en Italie.

Il semblait qu'enfant de Paris, né au milieu des révolutions, la guerre civile dût me suivre partout. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au moment où nous débarquions à Carthagène une émeute venait d'éclater dans cette ville. Elle s'apaisa heureusement et nous pûmes reprendre le cours de nos pérégrinations.

M. Pouqueville, qui était garçon, nous avait invités à dîner, pour le jour de notre débarquement. A ce dîner devaient assister de charmantes jeunes femmes espagnoles. Mais l'état de nos finances, que je venais de vérifier après avoir payé le capitaine du brick, nous força de renoncer à ce plaisir et aussi à celui de voir Séville, Grenade, l'Alhambra et toute l'Andalousie. Je n'hésitai

pas à m'imposer ce sacrifice, me voyant obligé d'emprunter en mon nom de l'argent à M. Pouqueville.

Cela parut dur à mes camarades, qui m'accablèrent de reproches. Mais je leur répondis en versant sur la table le montant de la bourse commune.

Tout compte fait, il nous restait à peine deux cents francs.

Mais nous avions de beaux costumes arabes, que J..... avait achetés à Alger !

J'invitai nos deux camarades à quitter leur belle toilette de ville et à reprendre les souliers ferrés, les guêtres, la blouse et le bâton du voyageur, et nous montâmes dans une petite charrette, recouverte en toile grise, qui devait nous conduire à Albacète, et de là à Madrid, dans le cas où nous ne pourrions nous rendre dans cette ville en diligence.

Avant de partir je me chargeai de faire agréer par M. Pouqueville nos excuses pour notre absence à son fameux dîner. Je lui fis cadeau d'une aquarelle assez grande, d'une vue de Carthagène qui lui plaisait beaucoup quand nous la lui avions montrée de notre bord.

Une chose me charmait, c'est que notre voyage économique allait nous montrer en détail la partie de l'Espagne que nous allions traverser.

Dans la province de Murcie, je trouvai l'élégant costume espagnol qui semble tenir le milieu entre le costume oriental et le costume occidental ; il se compose du pantalon blanc en toile, très-large et très-court, d'une large ceinture rouge en laine ou en soie, d'un gilet de velours violet ou noir, avec des boutons à grelots en ar-

gent, d'une chemise de toile blanche à larges manches serrées au poignet; ajoutez à cela, pour coiffure, la montera ou marena de velours noir, recouvrant le grand mouchoir de madras, noué sur la tête, des bas bleu clair et des espadrilles fermées par des cordons rouges croisés sur la jambe, la veste jetée sur l'épaule gauche, et enfin un bâton recourbé à la main, et vous pourrez vous figurer le costume espagnol de la province de Murcie, que je préfère à celui, pourtant si coquet, du maio de l'Andalousie.

Du haut du clocher de la cathédrale de Murcie nous pûmes jouir de la vue d'une vaste plaine verdoyante, chose très-rare dans le midi de l'Espagne, sans en excepter les jardins d'Aranjuez.

Nous dinâmes à Pozzo de Canada chez un aubergiste, maître d'école, dont les élèves criaient leurs leçons à l'unisson avec la friture qui cuisait bruyamment dans l'huile bouillante.

La diligence allait d'Albacète non pas à Madrid, mais à Valence, et nous nous arrangeâmes de nouveau avec le propriétaire de notre petite voiture. Nous aurions aimé pourtant à voir Valence et surtout l'Alhambra, mais quoi ! l'argent nous manquait.

Chacun de nous ayant acheté un énorme couteau castillan à Albacète, nous continuâmes notre route.

Passant par le pays du fameux Don Quijota della Mancha, nous devions avoir et nous eûmes en effet des aventures de plusieurs sortes. La première fut la rencontre dans la montagne d'un honnête rôdeur de nuit.

Il était tard; fatigués de la marche de la journée, mes

camarades dormaient sur une botte de paille jetée sur nos malles, notre conducteur était à la tête de son cheval; quant à moi, je cheminais à vingt pas en arrière.

Buena noche, bonne nuit, vint me dire tout à coup le rôdeur de nuit en question.

J'avais travaillé la langue espagnole pendant notre quarantaine. Ce que je savais, joint à l'italien que je connaissais assez bien, me permettait d'exprimer ma pensée en langue espagnole. Aussi, quand notre ròdeur de nuit eut appris de moi quels pauvres diables d'artistes nous étions, il fut sans doute bien désappointé et à peine avait-il fait un demi-mille de chemin à côté de moi qu'il donna un signal par un coup de sifflet et disparut ensuite dans les rochers qui bordaient la route, en me disant : « *Buen viage Senor*, *vada ousted con Dios.* »

Notre seconde aventure de la province de la Manche fut notre arrivée à une certaine posada où il y avait une jolie padrone, brune piquante, rondelette, coquettement ajustée, de vingt à vingt-cinq ans ; elle avait à côté d'elle sa filleule, jeune maritorne, de seize à dix-sept ans, assez sale et pourtant assez jolie.

Il y avait dans cette posada grand nombre de muletiers qui étaient tous couchés à l'exception d'un jeune maïo brun, bien taillé, qui montra le bout de son nez à distance au moment où je causais avec ces dames. Je crus apercevoir, à la clarté d'une lanterne accrochée au mur, un regard oblique et tant soit peu jaloux, qui m'était destiné, derrière ce nez sortant d'un manteau brun.

Il est vrai que tout en commandant notre dîner, je me montrais assez entreprenant avec les princesses, lesquelles n'étaient farouches ni l'une ni l'autre. Cela s'explique assez par l'habitude qu'elles avaient de recevoir dans leur posada les muletiers de toutes les Espagnes.

Le lendemain, après avoir traversé un pays assez bien cultivé, nous arrivâmes, le soir, à la posada de Mola.

Il y avait, dans la grande salle où nous étions une de ces vastes cheminées circulaires formant un dôme semblable à ceux des petites mosquées d'Alger. Le bois était placé au centre du foyer et la flamme s'élevait perpendiculairement. La fumée s'échappait par un tuyau placé au sommet d'un petit dôme en pointe. Des Espagnols, enveloppés de leurs amples manteaux, faisaient cercleautour du feu, sans se dérangeraucunement à notre approche, pleins de cette arrogance fanfaronne, unique, et tout espagnole, que l'on ne rencontre qu'en ce noble pays du Cid.

La maîtresse du lieu vint nous offrir, en s'adressant à ma personne, du gibier de toute espèce, des lièvres, des perdrix, des bécassines, voire même des faisans ; avec le calme d'un stoïcien et le flegme d'un Anglais, je répondis, au grand ébahissement de la noble assistance :

« Madame, donnez-nous de la soupe à l'oignon, à l'ail et aux œufs, puis une omelette avec un demi-boisseau de pommes de terre dedans. »

J'ajoutai à la carte de notre menu ce demi-boisseau de pommes de terre pour nous élever à la hauteur de la noble assemblée.

Impossible de dire les airs contenus des Espagnols; mes camarades s'enfuirent dans la pièce voisine pour ne pas éclater de rire au nez de ces fiers Castillans; car nous étions en pleine Castille.

Quelques jours après nous arrivions à Aranjuez, palais important consacré aux plaisirs des roi d'Espagne. C'est plutôt un ensemble de palais qu'un palais. Cela est bizarre et de mauvais goût, mais c'est bâti sur les rives du Tage, c'est vert et frais, chose rare en ce pays. Le cirque pour les courses de taureaux est assez beau. Il y a un couvent et une place où se trouve une statue qui m'a si peu impressionné que, dans mes notes, je n'en dis même pas le sujet.

Enfin, nous faisons notre entrée solennelle à Madrid, par la porte de Tolède, dans notre charrette couverte de poussière.

Notre conducteur payé, il nous restait à chacun deux sous pour nous faire raser.

Notre premier soin fut de courir à la poste où devait se trouver la lettre de crédit de J..... sur un banquier de Madrid.

Il y avait, en effet, au bureau de la poste restante, une lettre pour M. Jubin de Paris, mais il nous manquait trente ou quarante sous pour la retirer. Nous la prenons dans nos mains, chacun à notre tour, nous la retournons dans tous les sens, et nous échangeons des regards où se lit notre embarras.

Nous sentons que nous sommes arrivés à cette seconde, où il n'y a plus à hésiter, où il faut prendre un grand parti.

Notre situation était trop humiliante pour être avouable, surtout en Espagne. Un monsieur vêtu d'une façon singulière, à l'air étrange, se présente pour réclamer en espagnol une lettre à lui adressée de Paris.

M'approchant de lui, je lui adresse la parole en mauvais espagnol; il me répond en bon français. L'œil de Jubin s'illumine d'espérance; je dis à mon interlocuteur notre détresse, il me remit immédiatement une pièce d'or, qui lui fut rendue le même jour.

Cet original était un Parisien qui, parti depuis vingt ans, à l'âge de douze ans, s'était engagé comme mousse etavait fait et défait quatre à cinq fois sa fortune dans l'Amérique du Sud. Il avait, en outre, reçu une douzaine de coups de couteau; il revenait à Paris avec un joli magot, pour embrasser une sœur qui, seule, lui restait de toute sa famille.

Quand nous eûmes de l'argent, mon premier soin fut d'organiser une visite à Saint-Hildephonse, à la Granja et à l'Escurial.

Saint-Hildephonse, qui n'est qu'une mesquine copie du château de Versailles, a toutes les faiblesses d'art que l'on trouve dans une copie. Aussi, nous remontons promptement en voiture pour aller visiter l'Escurial, célèbre monastère bâti par Philippe II, et dont la pierre noirâtre rappelle par sa sévérité triste les jours lugubres de l'inquisition.

Mais le plus curieux se trouve à la sacristie. C'est là que l'on voit de sublimes peintures de Léonard de Vinci, la *Perle*, la *Visitation*, et la *Vierge au Poisson*, de Raphaël.

J'étais depuis longtemps initié aux beautés de ce dernier artiste. Tournant la tête à gauche, je reçus l'impression étrange de l'étonnant tableau du dîner d'Emmaüs du fougueux Rubens. Puis j'admirai une Vierge de Murillo avec l'Enfant-Jésus, une autre Vierge d'André del Sarto, un *Jacob gardant les troupeaux de Laban*, en costume de paysan des environs de Madrid du féroce Espagnol, et peinture d'une exécution puissante et bien autrement réaliste que celles de nos singes français.

Je fus heureux de trouver là deux Sébastien del Piombo, dont l'un est très-beau : *le Christ portant sa croix*, où l'on sent la réunion harmonieuse des trois arts : peinture, sculpture et architecture.

Dans les diverses salles du couvent, je remarquai de fort belles peintures de l'école espagnole, entre autres la *Tunique de Joseph apportée à Jacob*, par mon peintre préféré, par le prestigieux, naïf et fin Vélasquez. Il y a encore là un tableau de *Saint-Jérôme dans le désert*, par le Titien, qui m'a paru tant soit peu lâché, et une belle *Scène* de Paul Véronèse, peinture très-blonde et très-fine.

Deux ou trois lieues, avant d'arriver à la Granja, nous traversâmes une montagne, où le soleil couchant se jouant au milieu de pins gigantesques disposés comme un décor de théâtre, produit un merveilleux effet.

Nous revînmes à Madrid assez à temps pour assister à une belle course de taureaux, donnée à l'occasion du rétablissement de la santé du roi Ferdinand. Le célèbre matadore Montès était alors dans toute sa vigueur. Nous fûmes entraînés presque malgré nous à ce dégoûtant

spectacle par les jeunes attachés de l'ambassade française à Madrid.

Le taureau, lancé dans l'arène, fouettait ses flancs de sa queue, baissant la tête et regardant de côté les cavaliers et les chevaux, qu'il fallait pousser à l'attaque en éperonnant vigoureusement. Les picadors fondirent sur l'animal armés de longues lances. Le beau rôle était au taureau.

Montès parut, tenant à la main sa longue épée. Interdit de tant d'audace, le taureau resta un moment immobile, puis il baissa la tête pour enlever au bout de ses cornes son chétif adversaire ; mais celui-ci, pirouettant sur une jambe, échappa en se jouant à l'assaut de la bête ; ayant plusieurs fois recommencé le même jeu avec une adresse et un calme incroyables, il plongea à la fin jusqu'à la garde sa longue épée, au point de jonction qui se trouve dans la colonne vertébrale du taureau, entre les vertèbres cervicales et les vertèbres dorsales, et l'animal tomba mort.

« Bravo, Montès ! crièrent longtemps les dames élégantes qui garnissaient les loges à l'amphithéâtre ; les hommes agitèrent en l'air leurs sombreros, en poussant le même cri : « Bravo, Montès ! »

Le cachetero donna alors un dernier coup de poignard au taureau, quoiqu'il fût bien mort, et trois mules noires, au poil luisant, coiffées de plumes rouges, arrivèrent au galop dans l'arène. La queue du taureau fut attachée aux traits des mules, qui repartirent au galop, traînant le noble animal dans la poussière. Ce spectacle est toujours le même, honteux et dégoûtant.

Je dois néanmoins avouer que si la première course à laquelle j'assistai m'arracha des exclamations d'horreur, je ne pus néanmoins résister au désir de retourner à chaque course qui eut lieu pendant que j'étais à Madrid.

Ce qui prouve que tout homme subit fatalement l'influence du milieu qui l'entoure.

A la galerie de peinture qui venait d'être bâtie au Prado, je trouvai les plus beaux Vélasquez que j'aie jamais vus; ceux des autres collections de l'Europe ne peuvent donner qu'une faible idée de ceux-là.

Les peintures de Vélasquez vaudraient à elles seules un voyage en Espagne. Si vous ajoutez à ces ouvrages les chefs-d'œuvre des maîtres italiens, tels que le sublime tableau de Raphaël *lo Spasimo*, on conviendra qu'il faudrait être difficile pour n'être pas complétement satisfait.

XXXII

Je menais ainsi en Espagne l'agréable vie de touriste, quand, subitement, j'en fus arraché par une lettre de Paris, qui m'annonçait que mon groupe de *Caïn* était arrivé. J'allai donc aussitôt retenir ma place au courrier de Madrid à Bayonne.

Dès le départ de Madrid, la malle-poste était escortée par des dragons qui, couverts de larges manteaux blancs, avaient l'air, la nuit, de fantômes.

Trois ou quatre partis se disputaient alors le pouvoir en Espagne, et le courrier lui-même avec qui j'essayais de m'entretenir indiquait par son silence quel danger nous courions. Burgos, où s'arrêta pour la première fois le courrier, me laissa une faible impression. J'y avais vu pourtant le tombeau du Cid. A Vittoria, où fut la seconde station du courrier, je fis quelques dessins dans la cathédrale, qui est d'un assez bon gothique, mélangé toutefois de mauresque.

Pour la première fois depuis de longs mois, entre Bayonne et Bordeaux, je vis la pluie tomber du ciel, et

j'éprouvai une douce sensation de rafraîchissement. De Bordeaux à Paris, je traversai rapidement des pays très-intéressants ; mais je n'avais qu'une pensée : arriver à Paris le plus vite possible, pour embrasser ma mère et déballer mon groupe de *Caïn*, que j'avais cru perdu.

Ainsi, deux ans après mon départ, je rentrais à Paris, et j'en prends pour juge le public, mes lecteurs, n'avais-je pas bien employé les deux fois quinze cents francs qui m'avaient été alloués ?

Ne croit-on pas que ce genre d'encouragement vaut mieux pour les jeunes gens, offrant réellement des espérances, que le grand prix de Rome, lequel ne sert qu'à éveiller de puériles vanités et à tromper beaucoup de jeunes gens sur leur vraie vocation ?

Heureux de retrouver mon petit logement de la rue de Furstemberg, je me mis à travailler et à finir mon marbre d'*Hyacinthe mourant*, pour M. le comte Turpin de Crissé, et je déballai mon groupe de *Caïn*, que je fis monter sous une remise sans porte, dans la cour de la maison que j'habitais.

M. Pradier et M. Ingres furent les premiers invités à voir mon travail.

M. Pradier ne me dit pas grand'chose directement ; mais j'appris par le bon et aimable camarade Chaponnière que, chez M. Gérard, il avait dit qu'à Paris, et même en Europe, moi seul j'étais capable de modeler certaines parties de ce groupe.

M. Ingres s'extasiait sur le caractère et la belle exécution de ce groupe. Mais, après toutes ces louanges, il me dit :

« Tâchez de vous faire commander ce groupe en marbre, puis, avec l'argent de cette commande, faites un Caïn debout, dans une attitude qu'il voulut bien m'indiquer, et anéantissez ce travail. »

Comme je ne comprenais pas il ajouta : « Votre groupe est superbe, personne en ce temps-ci, n'est capable de modeler cela ; c'est du beau, très-beau Canova ; c'est de la sculpture d'expression ; brisez cela, je vous le répète, mais seulement quand il vous aura été commandé.

M. Ingres, à ce moment là, me paraissait avoir perdu la raison. Aujourd'hui, quarante ans après que ce jugement a été porté, je le comprends mieux ; et j'avoue que la sculpture étant l'art de la forme par excellence, l'expression y devient un danger. Les tentatives faites depuis dans ce genre ne servent qu'à donner raison à ce que me disait M. Ingres.

Le baron Gérard, disait que mon groupe était une belle tirade de Corneille. C'était bien sans le savoir que j'avais fait du Corneille, car, je dois le confesser à ma honte, je ne connaissais pas grand'chose de ce mâle et sublime génie, excepté le Cid que j'avais lu.

Mon groupe ayant été emballé à Rome, fraîchement moulé, dans de la sciure de bois, il en était résulté que le plâtre n'était pas encore sec, parce que la sciure avait bu toute l'eau qu'elle avait pu absorber.

Mais, heureusement, ce qui d'abord m'avait alarmé se trouva, en définitive, être un bonheur. La sciure de bois avait profondément imprégné le plâtre d'une teinte harmonieuse, qui le faisait ressembler aux marbres du

Parthénon, lesquels ont, comme on sait, subi l'épreuve du temps, le soleil et la pluie, et le feu, leur ayant, pendant plusieurs siècles, donné une couleur qui double leur beauté

Mon groupe, sous la remise sans porte où je l'avais monté, étant exposé à être gelé, je fis part de mon inquiétude à M. Lenormant, qui me fit obtenir par M. de Forbin, directeur du musée, la permission de remonter mon groupe dans la salle de l'exposition de sculpture au musée. M. de Forbin me fit désigner la place du bas de l'escalier, où mon ouvrage fut exposé.

Cela me valut une brouille sérieuse de plusieurs mois avec mon maître M. Pradier.

Celui-ci ne voulait pas qu'il y eût à cette place autre chose d'exposé que son charmant marbre, sa statue *Cyparis ;* il m'invita, un peu trop durement peut-être, à retirer mon ouvrage.

Je lui expliquai que je n'avais nullement l'intention de lui être désagréable, que je reculerais en arrière mon groupe aussi loin qu'il le voudrait, et enfin que mon plâtre, heurté comme un modèle fait avec fougue, avec l'inquiétude de la misère et de la maladie, ne pouvait que faire ressortir les beautés de son marbre, que je regarde, en somme, comme son chef-d'œuvre d'exécution.

M. Pradier, mon maître et mon ami, pour qui j'aurais donné ma vie, me traita rudement et me répondit qu'il exigeait que mon ouvrage ne fût pas exposé dans la même salle que sa statue. Je vis bien que certains hommes, comme un certain M. Desbœuf, avaient excité Pradier contre moi.

Jusqu'alors j'étais resté calme et modéré, mais à ce moment, le voyant si ingrat et si déraisonnable, je me redressai de toute la hauteur de ma conscience et des sacrifices que je lui avais faits, et je lui dis :

« Vous êtes tout-puissant aujourd'hui, cher maître ; je ne suis qu'un débutant, seul, sans appui. C'est la guerre que vous me déclarez, et c'est une guerre bien injuste, entendez-vous. »

Je racontai à M. Gérard ce qui venait de se passer : « Il est fou ! » me répondit-il.

Au moment où l'exposition allait s'ouvrir, je rencontrai chez M. Gérard M. de Cailleux, qui me dit que mon groupe allait être enlevé du lieu où il était placé. Je lui répondis que je n'avais pas demandé cette place, qu'elle m'avait été assignée par l'administration du musée, et que je n'avais pas le pouvoir d'empêcher ce qui me serait imposé par la force.

J'avais terminé et j'envoyai à la même exposition de 1833 mon marbre d'*Hyacinthe*.

M. Édouard Charton m'avait demandé un dessin sur bois pour graver mon groupe dans le *Magasin pittoresque*, qu'il fondait. Je fus invité chez Mme Récamier et chez Hippolyte Carnot, où je rencontrai Pierre Leroux, J.-L. Ampère, Édouard Charton, etc.

Là, je soutins, un soir, cette thèse, que depuis j'ai reconnu être si vraie, à savoir qu'au lieu d'être encouragé comme il l'est par tous les gouvernements que j'ai vus se succéder en France, l'art aurait avantage à être abandonné à lui-même.

Combien vivent misérablement dans les arts, qui eus-

sent fait un chemin honorable dans une carrière industrielle ! Mais quoi ! Les récompenses qu'ils ont obtenues dès leurs débuts, souvent par très-peu de talent et beaucoup d'intrigue, les ont trompés sur leur vocation.

« Si, disais-je chez Hippolyte Carnot, il se trouve, dans cette maison, un peintre né véritablement homme de génie, il fera le portrait de l'enfant de votre portier. Ce portrait sera vu, en passant, par les locataires et le propriétaire qui lui commanderont le portrait de leurs enfants et de leurs femmes.

» S'il a du génie, il sortira quand même de la foule. Donc, laissez faire chacun, surtout ne vous mêlez pas de ces affaires d'art, où vous ne pouvez que vous tromper. »

M. Ingres, en voyant mon tableau des *Médicis*, me conseilla de ne plus faire que de la peinture, et M. Gérard m'engageait à envoyer à l'exposition le même petit tableau des *Médicis* fait à Rome en 1831. Mais je résistai à cet entraînement, bien convaincu que les coteries jalouses et malveillantes auraient déjà assez de peine à reconnaître en moi un simple sculpteur, digne et capable d'exécuter une commande officielle.

Pendant que l'on me disait que mon groupe faisait sensation au salon de 1833, j'avais bien à faire pour vivre et parer à tant de frais.

Quelques jours avant la fin de l'exposition, Alexandre Dumas vint me trouver à mon atelier de la rue de Sèvres, n° 11, pour me dire que M. Thiers, le ministre, lui avait assuré que j'avais la croix d'honneur, et que mon groupe de *Caïn* m'était commandé en marbre pour le prix de *trente-cinq mille francs*.

« Je n'y crois pas, lui répondis-je ; je suis seul, sans appui, mon cher Dumas. »

Je fis la même réponse, le même jour, à M. Henriquel Dupont, qui était venu à l'exposition m'annoncer la même nouvelle, et de nier de nouveau ; mais lui, Henriquel Dupont, de me faire raconter la petite histoire suivante, par M. Trognon, précepteur du prince de Joinville :

Le jeune prince de Joinville était malade ; autour de son lit étaient réunis le père, le roi Louis-Philippe ; la reine Amélie, sa mère ; ses sœurs, M[lles] les princesses Marie et Clémentine d'Orléans ; les jeunes princes, ses frères ; toute la famille, enfin ; le jeune prince pouvait avoir douze à quatorze ans. Il y eut un moment où il parut plus souffrant ; le roi lui dit :

« Qu'as-tu ? Il me semble que quelque chose t'oppresse. »

Le jeune prince ne répondit pas. La reine Amélie, s'approchant alors de son lit, lui dit à son tour :

« Mon fils, qu'avez-vous ?

— O ma mère, il est vrai que je souffre davantage en ce moment.

— Pourquoi ?

— Je crains bien que le groupe de *Caïn* ne soit pas commandé en marbre.

— Mais si, mon enfant, j'ai entendu le roi, votre père, dire qu'il voulait que cette commande fût faite. »

Sur quoi le roi, s'approchant de son enfant, l'embrassa et lui dit : « Tâche de dormir tranquille, Joinville, que cela ne te tourmente pas ; le groupe de *Caïn* sera com-

mandé en marbre à la suite du Salon, et c'est demain que le Salon ferme. »

Voilà ce qui m'a été raconté par M. Trognon, précepteur du prince de Joinville, que je n'avais pas l'honneur de connaître, et en présence de M. Henriquel Dupont.

Malgré tout cela, malgré la promesse faite par le roi à son fils malade, mon groupe ne me fut pas commandé.

M. de Cailleux me dit qu'il était chargé, de la part de Sa Majesté, de me donner à choisir entre trois bustes qu'il commandait à la suite de l'exposition : le buste de Mgr le duc d'Orléans, celui de M. Fontaine, et celui de M. Percier, les deux architectes du roi associés.

« Le roi, ajouta M. de Cailleux, désirerait que vous préférassiez le buste de son fils, Mgr le duc d'Orléans. »

Mon choix fut bientôt fait; malgré les câlineries perfides de M. de Cailleux, je choisis le buste du vieux Percier, l'architecte du Louvre.

Celui-ci, que j'allai trouver, pour faire son buste d'après nature, fit de la modestie exagérée. Je lui dis que j'avais préféré son buste à celui du duc d'Orléans, mais on en resta là; et je ne fis pas le buste du vieux Percier qui, tout flatteur pourtant, ne voulut pas poser pour moi.

Pendant le carnaval de 1833, Alexandre Dumas, qui se livrait à toutes les excentricités imaginables, eut l'idée de transformer son logement de la cité d'Orléans, situé au quatrième étage et mansardé, en une salle de bal.

Il était le camarade de tous les jeunes artistes du temps, tels que Célestin Nanteuil, Tony Johannot, Louis Boulanger, de Châtillon, Devéria, Eugène Delacroix, Jadin et beaucoup d'autres.

Tous apportèrent leurs palettes et leurs pinceaux à Alexandre Dumas, qui fournissait les couleurs et la colle. Et les murs furent couverts des sujets à la mode, dans le genre noir et sombre ; c'était fort laid.

Le jour solennel du bal arriva. J'étais invité, mais je ne comptais pas y assister. Le jour même du bal, M. Lenormant vint me prier de demander pour lui une invitation à Alexandre Dumas ; ce que je fis, et ma demande fut bien accueillie. La seule recommandation que me fit Dumas, c'est que nul ne serait admis à ce bal, s'il n'était costumé.

Je donnai rendez-vous à M. Lenormant chez ma mère, où je dînais de fort mauvaise humeur, de la corvée de conduire Charles Lenormant à ce bal sans y entrer, lorsqu'une dame, une voisine, vint chez ma mère, et me gronda de n'être pas plus gai à mon âge.

Cette dame avait rapporté d'Espagne un magnifique costume d'Andalouse, tout garni de jais et de dentelles. Elle m'en dit tant et tant, que je me laissai persuader, surtout à cause de ces deux messieurs Dumas et Lenormant. On alla chercher de fins souliers de satin noir chez Hubert, le cordonnier de la duchesse de Berry ; un coiffeur me rasa avec soin, et plaça des fleurs rouges dans les boucles de mes cheveux postiches. Une belle mantille de dentelle noire fut ajustée, avec son grand peigne espagnol, par cette dame, qui me donna un charmant

éventail, qu'elle m'apprit à manier, et, avant neuf heures du soir, je me présentais chez Alexandre Dumas, donnant le bras à M. Lenormant, mon cavalier, lequel était vêtu d'un magnifique costume égyptien, qu'il avait porté pendant son voyage en Égypte.

Alexandre Dumas, ne me reconnaissant pas, demanda à M. Lenormant quelle était la charmante dame espagnole qu'il amenait à son bal.

« Quoi ? lui dis-je, prenant la parole, il vous suffit de quelques heures pour oublier les traits de vos amis ? » Quand il me reconnut, ses yeux s'écarquillèrent, sa bouche se pinça et ses joues se gonflèrent absolument comme celles d'un triton soufflant dans sa conque.

Jadin, déguisé en cocher des pompes funèbres, annonça le vieux général Lafayette, qui n'était pas costumé. « Général, lui dit Dumas, il m'est impossible de vous laisser entrer sans costume. » Le représentant de la liberté des deux mondes revêtit, tout en riant, le domino de satin rose que lui présentait Jadin, le cocher de la mort.

Il y avait à ce bal des illustrations de tout genre, des philosophes, des poëtes comme Victor Hugo, des socialistes comme Charton, des acteurs comme Frédéric Lemaître. Beaucoup de femmes assistaient à cette fête dont la plupart étaient attachées à nos premiers théâtres de Paris. Ainsi, à côté de Mlle Falcon, dans tout l'éclat de sa gloire, de sa jeunesse et de sa beauté, brillaient Mlle Mars et Mme Dorval.

Je ne voulais pas aller à ce bal ; j'y eus pourtant grand succès. C'était à qui danserait, galopperait et rirait avec l'*Andalouse au teint bruni.*

On excita contre ladite Andalouse Mlle Déjazet, à la langue si déliée, à la voix si lutinante et si fraîche. Je soutins de mon mieux les attaques de cette sémillante et spirituelle artiste, dans un couloir qui conduisait à la salle du souper et où la foule se pressait, riant aux éclats.

XXXIII

A cette époque, M. Thiers obtint de la chambre des députés ce vote de cent millions pour terminer les travaux de Paris, en souffrance depuis trente ans.

M. Eugène Delacroix m'avait dit la veille que l'on me destinait les douze pendentifs de la Madeleine. Mais M. Thiers me parla d'un trophée à l'Arc de l'Étoile, qui devait représenter 1814 et avoir plus de quarante-cinq pieds de hauteur.

Je ne me sentais pas de goût pour ce travail ; il me semblait extraordinaire que cette date de 1814, date de nos malheurs, parût en trophée sur notre Arc de Triomphe.

« Il n'importe, dit M. Thiers, j'y tiens, j'ai besoin de 1814, comme date. »

Voyant que je ne mordais pas à son idée, il fit sonner à mes oreilles la somme ronde de trois cent mille francs de travaux, au cas où je pourrais lui composer le trophée de 1814. Rien n'y fit.....

M. Thiers me prit alors par le côté faible des artistes : par l'amour-propre.

« Personne, me dit-il, parmi les statuaires que j'ai fait appeler, n'a pu composer ce trophée. L'auteur du groupe de *Caïn* seul peut et doit traiter ce difficile sujet. »

Ce langage flatteur me séduisit à moitié ; sans m'engager positivement, je promis d'étudier la question.

M'étant fait conduire à l'Arc de l'Étoile, qui était couvert de sa vieille charpente depuis vingt ans, et l'ayant examiné avec soin ; m'étant rendu compte du caractère de l'édifice ; maître de mon sujet décoratif, j'allai ensuite au bois de Boulogne pour le composer. En me roulant sur l'herbe, je recueillis les impressions qui m'étaient restées de mon enfance sur cette date néfaste de 1814.

Comme je réfléchissais ainsi, une idée lumineuse me vint à l'esprit : Qu'y a-t-il eu de plus beau en 1814, me dis-je, si ce n'est la défense du sol de la patrie?

Je me sentis sauvé. Au lieu d'un amas de défroques, de manches de vestes, de casques, d'épées et de fusils, des obus, des canons, il faut des hommes, des femmes, des enfants, un vieillard, toute l'humanité, en un mot.

Je jetai sur mon cahier de croquis l'idée fondamentale du groupe principal, de l'homme de vingt-cinq à trente ans qui défend le sol de la patrie contre l'étranger, en même temps qu'il couvre de son corps son père blessé, sa femme et son enfant. Un cavalier est renversé ; or un cheval a toujours un excellent effet décoratif, surtout en sculpture architecturale. Au-dessus de tout cela devaient, dans une première pensée, planer deux figures, celle de la Résistance et celle de la Commisération. A

l'exécution du petit modèle esquisse, je supprimai la seconde figure pour donner plus d'unité et de simplicité à ma composition.

Je me mis sur-le-champ à modeler mon esquisse en terre glaise, et j'écrivis au ministre que je venais de trouver un projet que j'avais fait mouler en plâtre.

Le ministre m'envoya, le soir même, *une ordonnance* pour m'annoncer que le lendemain, à sept heures, il m'attendrait à son cabinet. Dès six heures, je fis charger mon esquisse sur le dos d'un commissionnaire, et avant sept heures j'étais dans le salon du ministère, avec d'autres artistes, une douzaine pour le moins, et tout l'état-major des travaux publics. Mon esquisse fut apportée sur la grande cheminée du salon.

« Tiens, dit M. Thiers, qui sortit de son cabinet, c'est original. Mais, ajouta-t-il, vous ne faites donc pas un trophée d'armures ?

— Ma foi non, répondis-je, monsieur le ministre ; j'ai pensé qu'il valait mieux faire un beau groupe qui exprimât une noble pensée.

— Mais votre génie de l'avenir, c'est de la révolte ; dans votre cavalier renversé, le cheval est trop saillant. »

M. Thiers me fit encore d'autres critiques de métier proprement dites.

Je défendais modestement mes idées ; quand je vis que le ministre me harcelait de ses critiques et ne laissait plus rien de ma pensée, je lui résistai, et avec calme je lui fis mes observations.

« Quel est le maître de nous deux ? » me dit M. Thiers.

Je lui répondis : « Vous êtes, il est vrai, monsieur le

ministre, le maître de faire exécuter ce travail par qui bon vous semblera, mais moi, je ne pourrais l'exécuter que comme je le sens. »

A ce mot, M. Thiers rentra brusquement dans son cabinet et en ferma la porte avec bruit.

Pendant que tranquillement je faisais recharger mon esquisse sur le dos de mon commissionnaire, M. Jean Feuchère, le sculpteur, m'arrêta à la porte du salon, me disant combien il était fâché de ce qui venait d'arriver ; il blâmait ma conduite, me disant qu'il était vraiment désolant de me voir privé de l'occasion de faire un bel ouvrage ; car, ajouta-t-il, « votre composition est très-bien ».

Je répondis à Jean Feuchère : « Je ne regrette rien ; ce serait à recommencer dans les mêmes conditions, que je ne trouverais pas autre chose à dire que ce que j'ai dit. »

Cela donna sans doute à M. Thiers le temps de la réflexion. Et à son honneur, je dois dire que, devant tous ces artistes et ces employés réunis, sur l'heure et au même instant, il me rappela et me dit :

« Monsieur Étex, veuillez, je vous prie, composer le trophée de gauche, celui de 1815, pour faire le pendant, et aussitôt que vos deux esquisses seront faites, apportez-les-moi. »

Ainsi, de la misère je passais subitement, par un caprice du sort, à ce qui pouvait, pour beaucoup de gens, ressembler à la fortune : car j'étais chargé de deux morceaux de sculpture estimés alors à quatre-vingt mille francs chacun.

Quand je lui apportai mes deux esquisses, M. Thiers fut ravi. Il voulait me confier tout un côté de l'Arc de l'Étoile. J'eus de la peine à lui faire comprendre que d'autres artistes de talent avaient besoin de travailler. Je lui citai en première ligne mon maître, M. Pradier, bien que nous ne nous parlassions plus depuis l'affaire de l'exposition de mon groupe de *Caïn*.

« Je ne puis pas, me répondit M. Thiers, confier un travail monumental à l'auteur des deux statues de l'*Ordre* et de la *Liberté* qui viennent d'être placées à la Chambre des députés. »

Je me retirai, charmé des bons procédés de M. Thiers.

Quelques jours après, passant devant l'École des Beaux-Arts, je rencontrai Duban, qui me fit part de son embarras au sujet des travaux qu'il était chargé de faire exécuter pour les fêtes de juillet 1833. Je lui promis de faire toute la sculpture, en lui assurant que je serais prêt au jour dit. Je travaillai dix-huit heures par jour, et tout fut terminé à l'heure fixée. Duban fut content et les ministres aussi.

M. d'Argout vint une fois, avec M. Thiers, me voir travailler au quai d'Orsay à un vaisseau que l'on construisait pour la fête. Je modelais en ce moment le fleuve de l'un des bas-reliefs; quand M. d'Argout s'arrêta sur mon échafaudage, il attira mon attention. Le malin M. Thiers reconnut le lendemain son collègue dans mon bas-relief et rit beaucoup de cette ressemblance.

Le 27 juillet, je fis jeter un crêpe noir sur ma statue de la proue du vaisseau, qui représentait la Ville de Paris; cela produisit un bon effet, et en pareille occasion

j'ai toujours, depuis, employé le même moyen, et avec le même succès.

Le 29 juillet, il y eut à l'Hôtel de Ville un grand bal auquel j'assistai. M. Thiers me prit le bras et se promena longtemps avec moi. Les ducs d'Orléans et de Nemours arrivèrent à l'heure où s'ouvrait le bal. Je fus invité à faire vis-à-vis au duc d'Orléans.

Après la contredanse, M. de Montalivet me prit par la main et me présenta à M. le duc d'Orléans comme ayant accepté de faire son buste.

Sans me déconcerter, je répondis à M. le duc d'Orléans que l'on m'avait effectivement offert de me confier son buste pour le compte de la liste civile, mais que j'avais remercié.

« Pourquoi ? » demanda le jeune prince en rougissant jusqu'aux oreilles.

« Parce que, répondis-je, les princes ne posent pas. Ensuite, pour un artiste, des séances ailleurs qu'à son atelier, des allées et venues, des difficultés sans nombre, l'empêchent de faire un bon travail. Et c'est pourquoi j'ai refusé cet honneur.

— Mais, répondit le jeune prince, je vous promets de poser, et je vous donnerai tout le temps qui vous sera nécessaire pour faire un bon travail. Dites-moi votre jour, votre heure, et je serai à votre atelier. »

Insister plus longtemps eût été de mauvais goût, inconvenant. En politique, j'avais le droit de garder rancune à Louis-Philippe ; mais, pour être conséquent avec mes principes, je ne pouvais pas tenir rigueur au jeune duc d'Orléans, que l'on appelait en ce temps *Poulot*,

à cause de ses joues rebondies, de son teint rose et de son air enfantin et bon.

Quelques jours après, j'allai aux Tuileries, donner une première séance au jeune prince. Cette séance me fut si désagréable, que le lendemain j'écrivis que si le prince voulait me voir continuer son buste, il fallait qu'il voulût bien prendre la peine de venir poser à mon atelier, rue de Fleurus.

Je reçus un jour du prince une invitation d'aller à Compiègne. Je m'y rendis dans l'espoir d'étudier ses chevaux. On sait qu'il y avait un cheval cabré dans l'un de mes deux groupes.

Je fis un commencement de dessin du jeune prince dans son habit de général, pour l'exécution de son buste.

Après le déjeuner, on fit servir le café sur la terrasse du château, et le duc d'Orléans dit à M. de Cambis de faire défiler les chevaux devant nous, ce qui fut fait. Parmi ces chevaux, je remarquai le grand Ibrahim, un beau cheval de chasse gris pommelé. Je priai le duc d'Orléans de l'envoyer à mon atelier, lors de son retour à Paris, ce qu'il fit trois mois plus tard.

Après l'exhibition des chevaux, le duc d'Orléans se fit apporter une nappette, dont il attacha les deux bouts autour de son bras droit, et s'étant fait amener un petit dogue qu'il avait rapporté d'Angleterre, il fit saisir les bouts de la napette par l'animal et le souleva, le faisant tournoyer de plus en plus vite : le chien ne lâcha pas. Ce fut le prince qui le premier s'arrêta pour reprendre haleine. Dans une seconde reprise, qui dura plus longtemps

que la première, le petit animal ne lâcha pas davantage la nappette. Le duc de Nemours, s'approchant de son frère, lui dit sèchement, les lèvres pincées : « Lâche-le donc, Chartres ; lâche-le donc ! » Le prince ne le lâcha pas.

Au dîner, le duc d'Orléans était en uniforme de général, le duc de Nemours en colonel des lanciers. Il y avait parmi les invités des militaires à moustaches blanches, de vieux généraux. Je ne puis cacher la pénible impression que je ressentis en voyant ces vieux grognards s'aplatir devant ces tout jeunes gens, dont l'aîné n'avait pas plus de vingt ans et le plus jeune seize à dix-sept ans au plus.

Depuis quelques mois, mes affaires prenaient une meilleure tournure. J'avais converti ma médaille d'or de mille francs en couverts d'argent, et avec ce que j'avais gagné aux travaux des fêtes de juillet j'avais acheté un mobilier neuf.

Enfin, pour comble de bonheur, le 5 août 1833, je reçus la lettre suivante :

« Paris, le 3 août 1833.

» *Ministère du Commerce et des Travaux publics, bureau des Beaux-Arts. Trophées de l'Arc de l'Étoile, côté de Neuilly.*

» Monsieur,

» J'ai décidé que vous serez chargé d'exécuter les deux grands trophées de l'Arc de l'Étoile, côté de Neuilly. Une somme de soixante-dix mille francs, payable en 1833,

1834 et, s'il y a lieu, dans les années suivantes, vous est allouée pour l'exécution de chacun de ces trophées.

» Je désire, monsieur, que vous trouviez dans ma décision une preuve de la confiance que m'inspire votre talent. Dans l'intérêt de l'harmonie des sculptures dont il s'agit, je vous invite à vous entendre avec l'architecte du monument et avec MM. Cortot et Rude, qui sont chargés des grands trophées du côté de Paris.

» Recevez, monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

» Le Ministre du Commerce et des Travaux publics,

» A. THIERS.

» *Monsieur Étex, statuaire.* »

Je demandai deux mille cinq cents à trois mille francs pour le travail extraordinaire que j'avais fait lors des fêtes de juillet, à M. ***, l'entrepreneur. M. ***, à qui il était alloué cent vingt-cinq mille francs rien que pour le vaisseau, faisait des difficultés. Je m'indignai; mais il me dit que les cent vingt-cinq mille francs n'étaient pas touchés par lui, qu'il lui avait fallu en donner vingt-cinq mille à quelqu'un, « et puis, et puis... » ajouta-t-il en soupirant.

Je racontai à M. Duban, mon ami, ce qui se passait. Il fut très-fâché de l'embarras que j'allais lui causer, me dit-il avec amertume.

Ce soir-là, je racontai au foyer de l'Opéra l'histoire des vingt-cinq mille francs.

Deux mois après, j'étais appelé chez le juge d'instruc-

tion, où M. *** et son associé étaient assis sur un banc.

Je soutins avec fermeté ce que m'avait dit M. Lasnier.

M. X. ne me parla plus depuis l'affaire du pot-de-vin de vingt-cinq mille francs. Pour moi, je ne pourrais dire à qui M. *** avait été obligé de donner ces vingt-cinq mille francs.

M. Thiers voulut bien m'appeler un matin au ministère pour me demander mon avis sur les esquisses des différents morceaux de sculpture de l'Arc de l'Étoile. Sur la première, je répondis : « Très-bien » ; sur la seconde je fis la même réponse, et ainsi sur toutes.

M. Thiers n'était pas content de moi. Je le vis bien sans qu'il me fît de reproches.

Je ne pouvais lui dire autrement. Il vit bien qu'il répugnait à un concurrent de porter sur l'œuvre d'un confrère un jugement qui pouvait lui nuire, surtout clandestinement, sans responsabilité. Je l'ai fait alors ; je devais le faire comme tant d'autres choses honorables, et pourtant j'ai été la victime des artistes de mon temps !

M. Thiers, s'il l'eût voulu peut-être, n'eût pas eu de peine à trouver des juges plus complaisants que moi.

Un jour, Marochetti m'amena dans sa voiture à son château de Vaux, près de Triel ; en route il me fit ses confidences :

« Mon cher Étex, me dit-il à un moment d'effusion, nous sommes, parmi les sculpteurs modernes, les deux seuls qui comprennent l'art décoratif et monumental. M. Thiers a grande confiance en vous. »

Je fis observer à Marochetti qu'il y avait d'autres

artistes statuaires de talent, nos maîtres, tels que David et Pradier, Bosio, son maître à lui, etc. « Bah ! ils ne nous vont pas à la cheville pour l'art décoratif », dit Marochetti.

Le lendemain, chez lui, le soir au dîner, après le champagne, Marochetti me dit en vrai Piémontais qu'il était : « Voyez-vous, mon cher Étex, je briserai tout ce qui se trouvera devant moi, je me moque de l'art ; mais, dans dix ans, je veux avoir une brochette de croix depuis là jusque-là, fit-il en me montrant toute la partie gauche de son habit. Et vous, mon cher, qu'en pensez-vous ?

— Moi, dis-je à Marochetti, je tiens assez peu à la brochette de croix ; mais je voudrais bien, d'ici à dix ans, avoir fait un bon ouvrage qui fît vivre mon nom parmi les hommes, et j'espère y arriver peut-être. Dans dix ans, vous aurez votre brochette, je n'en doute pas. Vous n'avez donc rien à craindre de ma part ; nous suivrons deux routes si différentes, que jamais je ne me rencontrerai sur votre chemin. »

XXXIV

Quand on me sut chargé de deux grands trophées à l'Arc de l'Étoile, mon nom, qui déjà n'était pas en odeur de sainteté auprès de l'Institut, fut maudit. Pas de calomnie qui ne fut débitée dans les ateliers sur mon compte.

Je devenais de plus en plus triste, car je vivais complétement isolé.

Une vieille dame voulait absolument me marier avec une jeune personne qui possédait vingt-trois mille livres de rente en « bonnes terres », disait la bonne dame, chaque fois qu'elle en parlait. Elle m'invita un jour à dîner à Choisy-le-Roi ; j'y allai à cheval.

Quand je m'avançai pour la saluer : « Elle est là, me dit-elle, la demoiselle aux vingt-trois mille francs de rente ; vous allez la voir. »

« Pauvre jeune fille ! pensai-je, si je la rencontrais ornée seulement de ses qualités, je l'épouserais peut-être. Mais vue, comme on me la présente, derrière ses vingt-trois mille francs de rente en bonnes terres, elle

est tout à fait impossible;» et, prétextant un service à rendre à mon cheval, je m'arrêtai, et tout à coup, piquant des deux, je revins promptement à Paris.

Ce que c'est que notre destinée dans le mariage !

Obligé, en rentrant à Paris, de faire, sans une minute de retard, le buste de l'évêque de Clermont, et n'ayant pu trouver un morceau de marbre d'Italie, je dus chercher, et avec beaucoup de peine je trouvai une dame qui avait des marbres français tirés des carrières des Pyrénées.

Cette dame avait une charmante jeune fille de dix-huit ans, qui allait dessiner depuis deux ans chez Mme Ingres, et recevait aussi des leçons de mon maître.

Je la demandai en mariage, après avoir eu avec elle une conversation sérieuse.

Je lui avais dit : « Je vous aime tant, que je pourrais vous tuer dans certains cas. »

Un regard d'ange me répondit : « Je n'ai pas peur.

— Je suis violent, passionné ; je vous préviens, bel ange, que je ne répondrais pas de ne pas vous quitter, si les choses n'allaient pas au gré de mes désirs.

— Cela ne sera pas.

— Enfin, je viens d'avoir un succès, j'ai un beau travail dans mes deux trophées de l'Arc de l'Étoile. Vous vous faites peut-être des illusions sur la vie que vous mèneriez avec moi. Détrompez-vous, chère demoiselle ; la haine, l'envie et la méchanceté des hommes, dont j'ai déjà tant souffert, me poursuivront toujours davantage. Ajoutez à cela ma propre faiblesse. Peut-être me trouverai-je un jour réduit à la plus humble mansarde. Peut-être serez-vous obligée vous-même de me faire là une

bien maigre cuisine. Voilà le réel, le possible dans ma vie d'artiste, toute de dévouement aux idées qui font sa foi, à sa conscience et à son art.

— Je l'accepte.

— Oh ! alors, comptez sur moi. Je ferai tout ce qui dépendra de moi pour vous rendre heureuse. »

A partir de ce moment, nous disposâmes notre mariage.

Le 25 octobre, le père de ma fiancée mourut, heureux de penser que sa fille se mariait avec l'auteur du groupe de *Caïn*, dont il avait vu le croquis dans le *Magasin pittoresque.*

Nous nous mariâmes au grand autel de l'église Saint-Thomas d'Aquin. Nous dînâmes seuls chez la mère de ma fiancée, avec sa bonne tante Rose qui l'avait élevée et qui l'adorait.

Dès le lendemain j'allai travailler à mes grands modèles de l'Arc de l'Étoile.

Pour la première fois de ma vie, j'allais au travail tout à fait heureux. Mais comme il n'y a pas de bonheur sans mélange, au bout de quelques jours nous reçûmes la nouvelle de la mort du père de ma femme bien-aimée.

Puis, l'avant-veille de mon mariage, moi qui ne pleure jamais, je passai la nuit à sangloter.

Sa mère et sa tante partirent pour Toulouse. Cette séparation l'affligea grandement : ces deux excellentes femmes l'avaient tant aimée !

Au mois de février, fatigué outre mesure et crachant le sang, je fus obligé de partir pour le Midi avec ma

femme, dont la présence était nécessaire pour le règlement des affaires de la succession de son père.

Six semaines de séjour dans le Midi me rétablirent tout à fait.

Je fis à Toulouse le médaillon de mon beau-père et aussi celui du docteur Viguerie. Un vieil oncle de ma femme, voyant mes opinions politiques, me dit un jour : « Mon cher neveu, rappelez-vous ce que je vais vous » dire, et tâchez d'en faire votre profit : j'ai toujours » été de l'opinion du gouvernement existant, et je m'en » suis toujours bien trouvé. Je vous engage à faire » comme j'ai fait. »

Cependant j'appris que les artistes de l'Institut me faisaient passer pour mort et demandaient à faire mes grands trophées de l'Arc de l'Étoile. Je fus obligé de revenir à Paris en toute hâte pour prouver que j'étais bien vivant.

XXXV

Avant mon départ pour le Midi, Monseigneur le duc d'Orléans m'avait donné à mon atelier une nouvelle séance pour son buste. Malgré mon respect pour les sentiments du fils, je ne pus taire mon opinion sur le père.

Le jeune prince fut, il faut l'avouer, plein de tact et d'esprit. « Je comprends, dit-il, qu'avec vos idées, vous » pensiez ainsi ; mais je vous assure que c'est bien diffi- » cile, et que le Roi, à qui vous ne rendez pas justice, » a fort à faire pour tenir tête aux difficultés de la » position. »

En quelques mois, en travaillant avec rage, je modelai les modèles de mes deux groupes de l'Arc de l'Étoile, que le duc d'Orléans vint voir avant qu'ils fussent moulés à mon atelier de la rue de Sèvres, n° 11.

Je priai vainement M. Thiers de faire changer les piédestaux qui n'étaient plus en rapport de proportions avec des groupes de cette importance, non plus qu'avec l'Arc, modifié par les architectes Huyot et Blouet.

Mon premier enfant, ma fille Marie, venait de naître. M. Thiers, m'ayant invité à une soirée au ministère de l'intérieur, me dit : « Mon cher Étex, j'ai une vacance » de logement de douze cents francs par an qui vous » revient de droit. Vous faites les trophées de l'Arc de » l'Étoile : ordinairement on donne des ateliers pour » exécuter les grands travaux de l'État, on ne vous en » a pas donné cette indemnité, vous pouvez l'accepter. » Ce n'est pas une faveur, c'est un droit acquis par votre » travail. »

Je remerciai M. Thiers du fond du cœur, mais je lui dis qu'il me semblait que j'étais bien jeune pour accepter une telle indemnité, qu'il y avait parmi les artistes des vieillards nécessiteux, qu'à ceux-là on devait offrir cette indemnité; que, s'il voulait me le permettre, je lui en désignerais un, M. Broc, qui avait obtenu la première médaille, comme peintre d'histoire, au Salon de 1833, tandis que j'obtenais celle de la sculpture.

M. Thiers me dit que j'avais tort, étant devenu depuis peu de temps père de famille. Je refusai en faveur du vieux Broc.

Le lendemain matin, je courus au cabinet de M. Cavé, pour lui annoncer que l'indemnité de logement qui m'était destinée par M. Thiers était donnée à M. Broc.

« Vous arrivez trop tard, me dit M. Cavé. Voici au » bas de cette feuille, la signature du ministre qui n'a » pas même lu ce qu'il a signé, ayant confiance en moi. »

Mon indemnité de logement était accordée au compositeur de musique M***, qui gagnait peut-être cent mille francs par an.

Les deux groupes de 1814 et de 1815 devant être terminés avant ceux de mes confrères, bien que j'eusse commencé plusieurs mois après MM. Cortot et Rude, qui n'avaient à faire qu'un seul groupe chacun, on décida que l'échafaudage serait enlevé d'abord du côté de Neuilly, où se trouvait mon travail.

M. Thiers, qui n'était plus ministre de l'intérieur, amena dans les ateliers du groupe 1814 M. de Montalivet, son successeur. « Les larmes me viennent aux yeux », dit ce dernier, qui se dit profondément touché. M. Thiers paraissait tout heureux du succès de son protégé de 1833.

Pourtant une rumeur sourde se manifestait. Un jour que j'étais chez le gardien de l'Arc, à changer mon costume d'atelier, je m'aperçois que des messieurs en habit noir montaient un à un, furtivement, pour voir mon groupe de droite, le premier terminé, celui de la résistance 1814. Je reconnais entre autres, et en tête, M. Blouet, l'architecte de l'Arc, puis MM. Léon Cogniet, Seurre aîné, Lemaire, Foyatier, Schnetz et plusieurs autres dont les noms m'échappent.

Je remonte faire les honneurs de mon travail à tous ces messieurs qui me croyaient parti et qui ne tarissaient pas d'éloges sur la beauté de mon ouvrage. Ce qui me prouva la sincérité de M. Lemaire, le sculpteur, en ce moment, c'est qu'il ajouta, en montrant certaines parties, que c'était excellent puisque ça ressemblait, disait-il, à ce qu'il avait fait au fronton de la Madeleine.

Les échafaudages enlevés, on dut mettre des bandes de toile d'emballage grise pour masquer les groupes aux

passants, et cela pendant deux grands mois, en attendant l'inauguration du monument. Pendant ces deux mois, je fis un voyage à Londres, où j'allai saluer les marbres sublimes du Parthénon d'Athènes, voir enfin, autrement que par des moulages, les beaux marbres de Phidias.

Le grand jour de l'inauguration de l'Arc-de-l'Étoile étant venu, je n'assistai pas à la fête officielle; mais, dans l'après-midi, je me rendis, avec ma femme et une jeune dame de ses amies, à l'Arc-de-l'Étoile, à l'heure où le peuple y était arrêté en plus grand nombre de mon côté.

Bien que la pluie et le vent eussent frotté les parties saillantes et converti la poussière, amoncelée pendant deux mois sur la toile grise, en une boue noire tout à fait nuisible à l'effet de ma sculpture, le peuple de Paris, je le supposai alors, préférait visiblement mon côté, celui de Neuilly, bien que 1814 et 1815 fussent la défaite et la paix honteuse, et bien que l'autre côté, celui de Paris, signifiât l'enthousiasme de 93, avec la *Marseillaise* et la conquête de 1808 par Napoléon, l'idole des Français.

Depuis, j'ai compris que cette préférence naïve du public de la première heure pour mon côté, celui de Neuilly, était le résultat de mes compositions plus humaines, plus positives, et mieux compréhensibles aux pères, aux mères et aux enfants.

XXXVI

Les coteries, qui de longue main préparaient leur œuvre de dénigrement, trouvèrent leur compte dans la faveur dont mes groupes étaient l'objet de la part du public.

Il y eut jusqu'à des délégations de l'Institut à la direction des beaux-arts pour faire enlever mes groupes. Je restai calme au milieu de l'orage.

Je me rendais seul, chaque matin, à l'Arc-de-l'Étoile, pendant un certain laps de temps, pour juger mon œuvre avec sévérité.

Je trouvais qu'il y avait beaucoup à critiquer, sans doute, mais qu'en somme, mon travail était le plus en rapport avec le style et le caractère de l'architecture du monument.

La postérité, si ces groupes arrivent jusqu'à elle, ratifiera-t-elle ce jugement? Je l'espère.

M. Huyot, l'architecte qui a fait ce qu'il y a de plus beau à l'Arc-de-l'Étoile, bien que je ne le connusse pas, ne se gênait pas pour soutenir cette opinion devant ses collègues de l'Institut, que mes deux groupes étaient mieux que les deux autres, comme sculpture monumentale.

M. Cavé me dit, un jour, que je ne pouvais avoir la prétention de faire admirer mes ouvrages par ceux qui ne les aimaient pas. Je lui répondis que l'antipathie de certaines gens, dont je connaissais le goût, me plaisait mieux que leur sympathie.

M. Cavé ajouta : « Dam ! je dois vous dire que vos groupes sont trouvés mauvais. »

Ce même M. Cavé, quinze jours auparavant, était le plus ardent à me féliciter. Je le priai de m'écrire ce qu'il me disait.

« Ce sera, lui dis-je, une pièce intéressante à laisser dans les archives de ma famille. »

Il écrivit une note dont je m'emparai, tout joyeux ; mais il courut après moi dans l'escalier, et me redemanda la note, que je lui rendis après avoir joui de la crainte qu'il avait que je ne la rendisse publique.

Si, au salon de 1833, la critique avait fort maltraité mon groupe de Caïn, à partir de celui de 1834, où je n'avais que deux bustes, tous mes ouvrages furent éreintés systématiquement, et de parti pris ; et ce fut toujours, à partir de ce moment, avec mon groupe de Caïn, l'œuvre de mon début, que l'on chercha à me démolir.

Je rencontrai un jour M. Guizot, qui était alors ministre de l'instruction publique, il me dit avec son ton sec et bref : « Monsieur Étex, lorsque l'on ne monte pas dans l'art, on descend. »

Cela indique assez dans quelles dispositions d'esprit on était à mon égard. Et notez que j'avais exposé cette année-là ma statue de Léda, mon bas-relief des Médicis et celui de *Françoise de Rimini*, en marbre.

Las de faire des sacrifices inutiles, je donnai ma grande *Léda* en marbre, pour trois mille francs, à M. Odiot. J'ai reçu, en 1851, huit cents francs pour le bas-relief des Médicis, qui est à Londres, et dix-huit cents francs pour mon groupe de Héro et Léandre. Le bas-relief de Françoise de Rimini me revint de l'Exposition de Dublin brisé en plusieurs morceaux.

J'envoyai au salon de 1838 la statue de Blanche de Castille, avec le marbre du buste de M. Dupont de l'Eure.

Un jour que M. Dupont de l'Eure posait, le cou nu, la bonne vint me dire, en écorchant les noms, que M. Thiers et M. du Molet désiraient me parler. Je demandai à M. Dupont de l'Eure s'il lui convenait de voir M. Thiers et M. Molé.

« Certainement, qu'ils entrent! » répondit le vieillard normand, qui était assis sur le fauteuil du modèle comme un sénateur romain sur sa chaise curule.

Ma statue de Blanche de Castille, qui est au musée de Versailles, eut assez de succès pour que, quinze ans après, M. Auguste Dumont, de l'Institut, en ait fait une copie tellement semblable, que souvent j'ai cru que ma statue avait été apportée de Versailles dans le jardin du Luxembourg, où a été placée l'œuvre de M. Auguste Dumont.

Au salon de 1837, j'avais mis une statue de *Sainte-Geneviève*, la patronne de Paris, que M. Alfred de Musset loua dans la *Revue des Deux-Mondes*, me dit-on, comme ayant un torse et des hanches sous son vêtement.

Le jour où, dès l'aurore, les charpentiers étaient venus prendre ma statue à mon atelier pour la porter à l'Expo-

sition, Fieschi, Pépin et Morey montaient sur l'échafaud. Le hasard d'une promenade très-matinale que je fis, tout en causant avec un officier d'état-major de mes amis, me conduisit, à mon insu, au pied de l'échafaud, où, pris dans la foule, je fus obligé de rester pendant l'exécution. Si bien que je puis dire encore une fois : « Voilà ce que j'ai vu ! »

Je vis d'abord un homme pâle et blond roux, de trente-cinq ans environ, monter les degrés de l'échafaud : c'était Pépin.

Ses yeux, sortis de leur orbite, étaient levés au ciel. Il s'approcha de la balustrade en criant à la foule d'une voix étranglée : « Je suis innocent ! je suis innocent ! »

Les valets du bourreau ne lui laissèrent pas le temps de répéter la phrase une troisième fois. Ils le couchèrent sur la planche à bascule, et je vis luire le triangle de fer poli dans la brume du matin.

Un vieillard, qui avait de la peine à marcher, monta sur la plate-forme fatale après Pépin. C'était Morey, à la chevelure blanche. Il s'indignait que les valets du bourreau maltraitassent ses habits.

« Pourquoi, disait-il, abîmer des habits qui peuvent servir à d'autres ? » Me bouchant les oreilles et me perdant dans les rangs de la garde municipale, je ne relevai la tête qu'attiré par un mouvement général de la foule.

Tous les regards étaient fixés sur Fieschi qui, au haut de l'escalier, pérorait en s'adressant aux spectateurs du côté de la rue Saint-Jacques.

La tête, qui conservait les traces de la blessure de sa machine infernale, était hideuse à voir, violente et basse

tout à la fois. Je me glissai le long des murs, le cœur navré, maudissant les hommes et leurs mauvaises passions, et je regagnai ma petite maison solitaire.

Mais revenons à ma statue de Sainte-Geneviève. Elle ne fit pas grand bruit à l'Exposition de 1837, mais elle passa pour un des meilleurs ouvrages du Salon. M. de Montalivet me fit appeler; il voulait l'acquérir pour le compte de l'État.

Il me fallut consentir à la céder pour huit mille francs. J'avais fourni le marbre. Quelques mois après, M. Cavé, n'étant pas fixé sur l'emplacement qui lui serait destiné, me pria de la garder chez moi, ce qui occasionna de nouveaux frais de transport et de logement.

Plus tard, on me fit lire dans le *Moniteur* que la statue de *Sainte-Geneviève* de M. Étex, qui avait été remarquée à une des dernières expositions, avait été donnée au président de la chambre des députés, à M. Dupin aîné, pour orner l'église de Gacogne.

Ma statue n'alla pas à Gacogne, mais à Clamecy; car M. Cavé me dit que l'on tenait à contenter M. Dupin.

Celui-ci me pria de me rendre à Clamecy en même temps que M. Huvé, l'architecte, pour que je pusse m'entendre avec lui sur la place à donner à la statue, dans l'église de Clamecy.

Au moment de mon départ, il m'écrivit : « Je pars dimanche pour Clamecy, et j'aurais été bien aise de voir un moment M. Étex avant mon départ; je le salue de tout mon cœur, et l'attends à Clamecy.

» DUPIN. »

Pas de mois, pas d'année.

Sur un papier à tête, où il y a *Chambre des députés*, je reçus, le 18 juillet, de Ruffigny une lettre ainsi conçue :

« Je regrette bien, monsieur, de ne vous avoir plus trouvé à Clamecy, mais je ne suis pas moins charmé que vous y soyez venu avec M. Huvé, pour vous entendre avec lui, afin que votre bel ouvrage soit dignement placé, et qu'il puisse être apprécié, comme il le mérite, par les nombreux voyageurs qui traversent notre cité.

» Votre bien affecté (*sic*), DUPIN. »

J'avais fait ce premier voyage pour voir quelle était cette belle église de Clamecy. De retour à Paris, j'allai trouver M. Cavé, directeur des Beaux-Arts, et lui demander le payement de ma statue ; il m'offrit quatre mille francs. J'étais si indigné de cette mauvaise foi, que j'allai lui chercher les reçus de mon praticien, qui s'élevaient à plus de trois mille francs, sans compter le marbre, les frais de modèles, de moulage, d'ateliers, etc., et mon travail donc !

M. Cavé me promit, comme compensation, un beau travail ; et ce beau travail, je l'attends encore.

M. Dupin et M. Huvé firent faire à la sourdine, et sans me consulter, un piédestal en marbre sculpté qui est bien la plus laide chose, comme art, que j'aie vue de ma vie.

L'année suivante, il me fallut refaire le voyage de Clamecy et assister au placement de ma statue sur son affreux piédestal. Je fis le médaillon du père de M. Dupin, vieillard octogénaire, à l'œil sec et très-dur, et cela à la sollicitation de l'ami de M. Dupin aîné, percepteur, à qui j'avais été adressé par lui à Clamecy.

M. Dupin aurait voulu que je restasse à Clamecy, pour me montrer comme une bête curieuse à ses électeurs, le jour du comice agricole.

Cette fois, comme toujours, j'eus soin de me soustraire à cette corvée, et j'engage de toute ma force mes confrères à faire comme moi, à ne jamais assister à l'inauguration de leurs ouvrages sur une place publique, par respect pour les autres et par dignité pour eux-mêmes.

Le 8 novembre, je recevais, datée de Paris, la lettre suivante de M. Dupin aîné :

« Monsieur,

« Je n'ai pas été assez heureux pour me rencontrer avec vous à Clamecy. J'ai voulu, du moins, profiter de la réunion du comice pour proclamer devant les représentants de tous les cantons de l'arrondissement le mérite de votre ouvrage et le nom de son auteur. Je repars samedi prochain.

» Votre bien affectionné et dévoué,

» DUPIN. »

M. Dupin, de retour à Paris, vint voir à mon atelier le médaillon de son père, et me commanda trois épreuves en bronze, une pour lui et une autre pour chacun de ses frères. Je fis porter ces trois bronzes chez M. Dupin aîné, et comme il était absent de Paris, je payai le fondeur, les mouleurs, etc.

M. Thiers, pendant qu'il était ministre des affaires étrangères, m'avait fait commander en marbre le groupe

de Caïn, que je tenais à exécuter dans un beau bloc de marbre français.

M. Thiers me conseillait de renoncer à cette entreprise ruineuse, mais voyant que je persistais dans ma résolution, il eut la bonté de m'envoyer sous le même pli les deux billets suivants :

« Mon cher Étex, je reçois de M. de Montalivet la lettre ci-jointe, que je vous transmets ; je vous prie de faire remettre le *Moïse* et de commencer le *Jupiter*. Réclamez-le de Depaulis en mon nom ; le plâtre doit être prêt.

» Adieu, mille amitiés.

» A. THIERS.

» 7 septembre 1836. »

« Mon cher Président,

» Je me suis empressé de signer la commande du groupe de Caïn pour M. Étex. J'ai fait avec le plus grand plaisir une chose que je savais devoir vous être agréable.

» Mille amitiés.

» MONTALIVET. »

« C'est demain que paraît décidément le nouveau ministère, moins les ministres de la guerre, du commerce et des travaux publics. »

En 1839, le groupe de *Caïn* en marbre était au Salon. M. Fulchiron, député de Lyon, réclamait à la liste civile un cadeau qui devait être fait à la ville de Lyon, en échange d'un million de soieries qu'elle avait offert à Sa Majesté Louis-Philippe.

M. de Montalivet entraîna un jour le député de Lyon, à l'Exposition (1839), et le plantant devant le colosse en marbre, il lui dit : « Hein ! que dites-vous de celui-ci ? Croyez-vous qu'il ferait l'affaire des Lyonnais ?

— Ma foi, je crois que oui !

— Tope ! c'est fait ; c'est pour vous, Fulchiron. »

Dans le chapitre suivant, j'attaquais, en 1837, le Jury d'admission à nos Salons annuels. Depuis quarante ans que cette lettre a été publiée, trois révolutions ont changé la forme du gouvernement de notre patrie.

Et sous une autre forme, ce sont toujours des artistes juges et parties dans leur propre cause. De la passion à la place de la raison. Ce qu'il y a de plus triste, c'est que le sens moral est tellement abaissé chez ceux qui briguent le triste honneur d'exécuter leurs confrères, que pas un d'eux ne pense que leurs victimes, depuis les plus modestes, les plus faibles jusqu'aux plus forts, ont le droit de leur dire : Qu'en savez-vous ?

Logiquement, que pourraient-ils répondre ?

L'art n'est-il pas infiniment variable dans ses manifestations ? Tel ouvrage sifflé, conspué hier, n'est-il pas applaudi, couvert d'or aujourd'hui ?

XXXVII

Le 5 mars 1837, j'appris que le jury de l'Exposition avait refusé des tableaux d'Eugène Delacroix et des animaux sculptés par Barye. Indigné et affligé de ce refus, je fis lithographier et distribuer la lettre suivante aux membres du Cercle des Arts, dont j'étais membre-fondateur :

« Messieurs,

» Depuis plusieurs années l'admission à l'Exposition du Louvre offre un spectacle trop affligeant, trop grave dans ses résultats, pour que les artistes ne songent pas sérieusement à y porter remède. Quelle confiance peut-on avoir en des juges assez aveugles pour préférer à une toile de Delacroix tant de peintures de toutes espèces, et aux animaux de Barye les figures insignifiantes que nous voyons dans les salles de la sculpture?

» Beaucoup de gens pensent qu'il faudrait admettre sans examen et sans exception tous les ouvrages présentés ; mais ils ne songent pas que l'Exposition annuelle a déjà suffisamment l'air d'un bazar, et si l'on ne lui fai-

sait subir aucune épuration, elle serait indigne d'un peuple comme le nôtre. Ils oublient encore que l'admission prononcée par des hommes éclairés et consciencieux peut devenir un titre pour un jeune artiste qui débute, que c'est un encouragement donné par les plus avancés dans la carrière aux nouveaux venus. Mais pour que cela existe, il faut que ces derniers estiment le talent et le caractère de leurs juges, que les juges eux-mêmes n'aient aucune prévention de système contre ceux qui se présentent; il faut enfin que chaque école ait ses représentants. Que des artistes éminents, des hommes qui ont gagné leur réputation par quinze ou vingt années d'études et de travaux, se voient refusés parce qu'ils ne pensent pas sur l'art comme les juges qu'on leur impose, cela ne peut et ne doit pas durer plus longtemps; car quelque talent que vous ayez, qui osera vous assurer que l'année prochaine vous ne serez pas exclus?

» Tout ce que je pourrais ajouter en dirait moins que ce que chacun pense ou éprouve. Le mal est grand, il ne faut pas le laisser croître encore. Et si la réunion de cinq cents artistes et amateurs n'est pas une réunion insignifiante, sans but utile, c'est, je le crois, au Cercle des Arts à prendre l'initiative dans cette circonstance importante.

» Je propose donc une chose qui me paraît naturelle et juste. Je demande que le jury, composé de douze à vingt membres, soit nommé par voie d'élection et choisi par ceux qui chaque année présentent des ouvrages à l'Exposition.

» Voilà, Messieurs, ce que je pense ; si l'on trouve mieux pour arriver au bien, je me joindrai de tout mon cœur à l'opinion qu'on aura ouverte. La question est grave ; il faut s'occuper de la résoudre promptement, dans l'intérêt de tous.

» Etex.

» Paris, 5 mars 1837. »

Parmi les artistes présents au Cercle, au moment où j'y vins pour soutenir ma proposition, les uns me répondirent : « Moi, je viens ici pour m'amuser » ; d'autres : « Moi, je ne crains pas les rigueurs du jury d'admission. »

Depuis 1848, j'ai pu voir combien mon indignation de 1837 était inutile. Ce que firent les jurys nommés par les artistes était mille fois pire que ce qui avait été fait, avant cette date, par les coteries académiques.

Ce que demande l'artiste laborieux n'est pas autre chose que ce que demande l'ouvrier, c'est d'être traité avec équité. Pour l'artiste, cela est plus difficile, car on n'a pas jusqu'à ce jour trouvé le moyen de distinguer le talent du génie, qui est supérieur au talent.

L'artiste original court grand risque de ne pas réussir dans la carrière des arts, qui devient tous les jours plus commerciale et plus industrielle. Outre que la pensée forte n'est pas toujours comprise, l'artiste est fier. Il se trouve ainsi seul contre la bêtise humaine, laquelle est toute-puissante.

Car le beau, l'idéal ne sera jamais compris d'abord par la foule, mais seulement par les esprits d'élite.

Le 26 août 1836, je reçus de M. Amilhau, député et magistrat, la lettre suivante :

« Mon cher Phidias, la ville de Pau veut élever une » statue à Henri IV sur l'une de ses promenades pu- » bliques. Le roi lui promet une statue en bronze. J'ai » cru que le piédestal devait être orné de bas-reliefs, et » je vous ai désigné comme l'homme de l'époque pour » tout ce qui tient à l'art de la sculpture. A la suite de » ma proposition, on a décidé que je vous prierais de » venir à Pau pour vous entendre avec une commission » chargée de s'occuper du monument. Je crois qu'il est » très-important que vous partiez dès avoir reçu ma » lettre, parce que le préfet veut que tout soit arrêté » pour être soumis au conseil général, et que je ne suis » à Pau que pour très-peu de jours.

» Recevez l'assurance de mon estime et de mon » amitié.

» Amilhau. »

M. de Montalivet m'avait promis la commande de cette statue de Henri IV avant mon départ de Paris.

Revenu à Paris après un mois de séjour à Pau, employé avec l'architecte de la ville à faire des dessins, des études de l'ensemble du monument, je lus dans les journaux que, par une influence bien malheureuse pour moi, M. Raggi, un sculpteur italien, était chargé de reproduire pour la troisième fois son Henri IV de Nérac, qui, en bronze en cette ville, devait être exécuté en marbre pour la ville de Pau.

De plus en plus dégoûté de faire de la sculpture non commandée, je me mis avec ardeur à plusieurs tableaux : d'abord à celui qui est à New-York et qui représente le

grand homme des États-Unis apportant la civilisation sur la terre d'Amérique sous l'égide de la Liberté. Pour l'exécution de ce tableau, la famille de Lafayette voulut bien me prêter des portraits autenthiques, et tous peints d'après nature, tels que ceux de Washington, Franklin, Jefferson, et tous les présidents des États-Unis, etc., tous amis du général Lafayette.

Je travaillai aussi à mon tableau du *Martyre de Saint Sébastien*, exposé en 1844, que j'ai donné au musée de Rouen, où il est avec mon tombeau de Géricault, que j'ai donné aussi à ce même musée.

Je fis les sculptures du tombeau de la famille Le Harivel du Rocher, au Père-Lachaise.

Un jour que je me promenais solitaire dans les allées du cimetière, j'eus l'idée de chercher le tombeau de Géricault, le peintre du *Naufrage de la Méduse.* Voyant qu'à l'endroit où reposait cet homme de génie, une de nos gloires, il n'y avait même pas une croix de bois, le soir même je me rendis chez Horace Vernet, où je trouvai Paul Delaroche, son gendre et son voisin.

Je leur proposai, à eux les camarades et les contemporains de Géricault, de former un comité et d'ouvrir une souscription et un concours, dans le but d'élever un tombeau à cet homme de génie, mort à 34 ans.

Bien que je n'eusse pas d'abord l'intention de prendre part à ce concours, j'envoyai, dans la crainte de l'avortement du projet, un modèle qui fut choisi à l'unanimité par la commission.

Du jour où je fus choisi par la commission, composée de Eugène Delacroix, Charlet, Horace Vernet, Paul De-

laroche et Léon Coignet, il n'arriva plus un sou à la souscription ; cependant je tenais à exécuter le tombeau de Géricault. Une hypothèque prise sur ma maison en paya les frais. Je voulus exposer le monument au Salon de 1841. J'avais gravé par derrière les noms de tous les souscripteurs. En première ligne était inscrit le nom de M. de Dreux-Dorcy, qui a payé de ses deniers le tableau du *Naufrage de la Méduse*, qu'un Anglais allait acheter six mille francs à la vente à la criée faite après la mort de Géricault à l'hôtel Bullion.

Plus tard, le musée avait racheté, de M. de Dreux-Dorcy, le tableau du *Naufrage de la Méduse*, qui, après avoir été d'abord au musée du Luxembourg, est aujourd'hui au Louvre, où il tient dignement sa place à côté de Louis David, Gros, Gérard, Girodet, Ingres, Granet et Prudhon.

Malgré mes succès, j'étais sans travaux, et j'envoyai à Metz au concours pour la statue de Fabert un modèle qui fut choisi à une grande majorité, malgré les intrigues académiques de Paris et les influences des hommes de la localité, comme toujours.

Au mois de septembre 1840, je recevais de M. Cavé une lettre qui m'annonçait qu'à la date du 1er du courant mois, M. le ministre de l'intérieur avait bien voulu me confier l'exécution d'une statue colossale en marbre, représentant Charlemagne, destinée à la décoration de la salle des séances de la Chambre des pairs. Une somme de quinze mille francs était allouée pour ce travail.

M. Auguste Dumont, nommé fort jeune de l'Institut, était chargé du pendant, de la statue de saint Louis, dans

les mêmes conditions. L'année précédente, il m'était arrivé avec M. Auguste Dumont une petite histoire qu'il me faut absolument raconter pour expliquer certain article un peu dur que je fis contre lui dans une brochure sur l'Exposition universelle de 1855.

Je dînai un jour chez M. de Rémusat, alors ministre de l'intérieur, en compagnie de M. de Rambuteau, préfet de la Seine. Chez M. de Rémusat, on voulait bien penser quelque bien de moi, ainsi que de mes ouvrages.

« Justement, dit M. de Rambuteau, pour ce qui est de M. Étex, je le supprime chaque année sur la liste des travaux à commander ; mais c'est pour lui conserver, à lui, enfant de Paris, un travail auquel il attachera son nom. Ce travail, c'est la barrière du Trône.

— Que pensez-vous faire là ? » me demanda M. de Rémusat ?

Je lui répondis : « Monsieur le ministre, comme statue, il y aura certainement saint Louis, à cause du chêne de la forêt de Vincennes sous lequel l'histoire raconte qu'il rendait la justice ; il y aura peut-être aussi Charlemagne ou Philippe-Auguste.

— Fort bien, dit M. de Rémusat. Et de ces bossages en saillie, qu'en ferez-vous ?

— Comme il y a quatre de ces bossages, répondis-je, un sur chaque face sera un trophée d'armes françaises des quatre époques principales.

— C'est ainsi, dit M. de Rambuteau, que je le décide, avec l'approbation de M. le ministre de l'intérieur. »

J'attendais une lettre de commande, lorsque je reçus

à mon atelier la visite de M. Varcollier, chef du secrétariat de l'Hôtel de Ville de Paris et du bureau des Beaux-Arts.

M. Varcollier me dit que M. le préfet, bien qu'ayant approuvé mon projet de décoration de la barrière du Trône, avait dû céder à des influences considérables, et changer les trophées d'armes en Renommées, pour donner du travail à d'autres artistes; mais qu'il avait tenu à ce que je restasse chargé des deux figures colossales de saint Louis et de Philippe-Auguste.

Mon désappointement augmenta, lorsque M. Varcollier ajouta d'un air doucereux : « Avant de vous envoyer la lettre officielle, je dois vous dire que ce pauvre Dumont n'a rien à faire. Nous voudrions bien le voir exécuter l'une de ces statues, mais le préfet ayant un engagement avec vous et des plus sérieux, il faut que, de vous-même, vous renonciez à l'exécution de l'une de ces deux figures. »

Je m'exécutai de la meilleure grâce du monde. J'allai trouver M. Dumont; nous tirâmes au sort; je fis le saint Louis.

Pour la statue de Charlemagne, je continuai mes bons procédés vis-à-vis de M. Dumont qui venait chaque jour à mon atelier. Quand j'eus achevé mon modèle, il prit ses mesures et fit son modèle de moitié.

Mon grand modèle ne fut point essayé faute de temps, me dit le fameux architecte M. de Gisors, à cause des séances de la Chambre des pairs. Pour comble d'injustice, on vint m'enlever ma statue non terminée, en marbre, après m'avoir menacé de la faire enlever par

les gendarmes, si je ne la livrais pas immédiatement. Et, bien que mon grand modèle de la statue de Charlemagne fût terminé et moulé avant que M. Dumont n'eût commencé son modèle, il eut six mois avant moi le bloc de marbre pour exécuter sa statue.

Cependant, je crus devoir visiter cet artiste lorsque MM. Pradier, David d'Angers et Bosio me conseillèrent de me présenter à l'Institut, en 1855.

Avant d'en rien faire, j'allai donc voir M. Dumont, convaincu qu'il agirait envers moi en bon camarade. Quelle ne fut pas ma surprise, lorsqu'il me dit : « *Nous ne sommes pas républicains à l'Institut.* Puis, j'ai mes élèves. »

Je corrigeais en ce moment les épreuves de ma brochure sur l'Exposition universelle de 1855. Je payai immédiatement ma dette à M. Auguste Dumont. Je dis dans cette brochure ce que tous les artistes exposants ou non exposants pensaient de lui et de ses œuvres en 1855.

Depuis, M. Auguste Dumont a été, sous l'empire, comblé de faveurs. Il était l'un des mignons de ce noble et digne gouvernement. Que l'on compare sa statue de la colonne Vendôme à sa statue de la colonne de la barrière du Trône, et l'on jugera ce qu'il me devait lorsqu'il eut l'audace et la niaiserie de me répondre ce que j'ai relevé plus haut à propos de ma présentation à l'Institut.

Ce qu'il y a de vraiment comique dans son Napoléon Ier de la place Vendôme, c'est que, vu de dos et du boulevard, son César ressemble à un simple zouave.

XXXVIII

Au mois d'août 1840, je perdis ma mère, et ce fut ma plus grande douleur.

En ce moment, accablé d'une grande tristesse, je modelais en terre, et de la grandeur du groupe colossal de *Caïn*, le groupe de la *Ville de Paris implorant Dieu sur les victimes du choléra*. Ce groupe colossal est, depuis 1852, enfoui dans une petite chambre qui sert de passage à l'hôpital de Lariboisière.

Je reçus la visite de M. de Bois-Milon et de M. Asseline, qui, de la part du duc d'Orléans, venaient me prier de désigner parmi mes ouvrages celui ou ceux que je désirais me voir acquérir par Son Altesse royale.

J'eus tort peut-être, mais je me sentis blessé par cette démarche, qui me parut une offre d'aumône.

Je répondis que je ne voyais dans mon atelier rien qui fût digne de M. le duc d'Orléans, qui pouvait fort bien venir dans mon atelier, et me dire : « Cette œuvre me plaît, cédez-la-moi. »

A quelque temps de là, le jeune prince, qui avait, je

crois, un grand fond de bonté, mourut d'un accident de voiture.

Quand mon frère m'annonça le cruel événement, je prédis immédiatement la fin du règne de la bourgeoisie. Je ne versai pas de larmes dans les antichambres. J'en fus puni : un artiste, assez médiocre, fut chargé de sculpter le tombeau du malheureux prince.

L'année suivante, Mme la duchesse d'Orléans ayant prié M. Ingres de lui désigner le statuaire le plus capable de faire le buste de son mari, commandé par la Corse, M. Ingres me désigna, et je fis ce buste pour la ville d'Ajaccio, où il doit être encore.

Peu d'années après, me voyant encombré d'ouvrages de sculpture et de peinture, je résolus de me rendre en Angleterre, et je consultai là-dessus M. Guizot.

Il me répondit : « En Angleterre, à Londres surtout, on ne sait jamais rien, en fait de réussite, *c'est le coup de vent !* » J'appris plus tard, à mes dépens, combien cette appréciation de M. Guizot était juste.

Quelques jours après avoir reçu la visite de M. de Chabaud-Latour, aide de camp du duc d'Orléans, je reçus celle des deux frères du prince, MM. de Nemours et d'Aumale. Ils furent très-aimables ; mais ce fut tout.

Le duc d'Aumale, les deux mains dans les poches de son pantalon, me disait en regardant un délicieux petit Hercule antique : « Il est un peu chicard celui-là, n'est-ce pas ? » Quant au duc de Nemours, au lieu de m'adresser de ces phrases si courtoises des princes de la branche aînée des Bourbons, il me dit, en allumant un nouveau cigare : « Je vous souhaite bonne chance en Angleterre.

monsieur Étex. » — « Bonne chance », répétèrent les deux frères en quittant mon atelier.

En 1843, Rossini fut amené à mon atelier. Je fis de cet homme de génie une statue qui a été exécutée en marbre et qui est restée à l'Opéra jusqu'en 1873, époque où elle fut détruite par l'incendie.

Comme il avait été question de me confier les deux figures de l'entrée du tombeau de Napoléon Ier aux Invalides, je vis M. Visconti, l'architecte, qui me dit qu'il était engagé avec M. Duret. La vérité est que Visconti aspirait alors à l'Institut.

On ne saurait dire combien les vieilles choses académiques ont d'influence sur la vie des artistes.

A quelques jours de là, M. Visconti me demanda si je me chargerais du monument de Vauban, comme pendant à celui de Turenne; et, le 7 juin 1843, je recevais la lettre suivante :

« Monsieur,

» J'ai l'honneur de vous annoncer que, par arrêté du
» 6 juin 1843, M. le ministre a bien voulu vous confier
» l'exécution du monument de Vauban, qui sera placé
» dans l'église des Invalides. Il vous est alloué, pour
» honoraires et frais d'exécution, une somme de cin-
» quante-cinq mille francs, payable en cinq années, à
» partir de 1843. Les marbres nécessaires seront four-
» nis par l'État et vous seront livrés par l'architecte du
» tombeau de Napoléon.

» Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite con-
» sidération.

» Cavé. »

Au Salon de 1844, j'envoyai en peinture deux tableaux : le *Martyre de saint Sébastien* et celui de *Joseph expliquant ses songes à ses frères*.

J'exposai au Salon de 1845, en peinture, mon tableau de la *Délivrance* (la mort du prolétaire, de l'homme de génie incompris), aujourd'hui au musée de Lyon, à qui je l'ai donné ; en sculpture, un groupe en marbre de *Héro et Léandre* resté en Angleterre en 1851.

Avant d'exécuter en marbre le monument de Vauban, j'entrepris de faire un voyage d'étude en Grèce, en passant par l'Italie. Ayant rencontré à Rome, chez un artiste allemand, un délicieux modèle de jeune fille âgée de quatorze ans, j'en fis ma statue de la jeune Héro, qui est en marbre au musée de Caen, et en bronze au musée de Nantes.

Ce second voyage de Rome me fortifia dans mes aspirations de sculpteur-architecte-peintre. Je revis M. Tenerani et le bon Schnetz, directeur de l'académie de France à Rome, le peintre français moderne qui a vécu le plus longtemps à Rome dans une position officielle.

Eugène Delacroix, à qui je conseillais d'aller en Italie, me disait : « Je m'en garderai bien, j'y perdrais peut-être le peu de qualités que j'ai comme coloriste. » Et cependant, ce même Eugène Delacroix ne manquait pas, chaque matin, de faire, au moins pendant une heure, des croquis d'après des gravures des grands maîtres italiens, qu'il savait apprécier mieux que personne.

Mais quoi ! cet homme de génie était enfant sous ce rapport, car il ne craignait plus de perdre son originalité

en copiant ces mêmes maîtres traduits par des graveurs.

Je lui avais promis de lui faire, ne fût-ce qu'une pochade d'un morceau d'après le *Jugement dernier*, de Michel-Ange, pour lui donner une juste idée de sa couleur, la copie courageuse de ce pauvre Sigalon étant rouge de brique et nullement dans le ton : ce qui trompait Delacroix comme tant d'autres sur le chef-d'œuvre de Michel-Ange.

J'essayai d'aller à la Sixtine copier un échantillon de cette œuvre merveilleuse dans la couleur réelle, dans le ton vrai, pour mieux dire. J'étais en extase devant ce que le génie humain a produit de plus extraordinaire en peinture. Mais il y avait, non loin de moi, un bon vieillard, qui était le pape Grégoire XVI.

Un familier du Saint-Père me dit qu'il avait eu, à quelques jours de là, une singulière affection : ce digne pape, il faut l'avouer, joignait aux nombreuses vertus qu'on lui connaissait, un seul petit défaut : il aimait, disait-on, un peu trop le bon vin.

Lorsqu'il fit cette dernière maladie, son docteur lui avait conseillé de mêler son vin. Le pape avait obéi à la prescription ; il avait mêlé son vin, *mischiato ;* et son nez grossissait toujours. Sa face était violette et enflammée outre mesure. Le docteur se désolait et le mal empirait. Le pauvre docteur n'y pouvait rien comprendre. Enfin, poussé à bout de sa science, il questionna plus scrupuleusement son malade, et lui demanda comment il mêlait son vin.

« *Col vino francese*, avec du vin français, du vin de Champagne, dit le malade.

— Oh! je ne m'étonne plus, fit le docteur; je voulais dire : *coll' aqua*, avec de l'eau, *Santo-Padre*.

— *Oh! che peccato!* quel péché! fit le bonhomme Grégoire XVI. *Era tanto buono cosi;* c'était si bon ainsi! » ajouta-t-il.

Je quittai Rome, où la chaleur devenait insupportable, et repris le chemin de la France. Je passai par Florence, où je revis le vieux Bartolini, qui me fit mille amitiés, et me pria de le remplacer à Paris pour la pose de son monument de la reine Hortense dans l'église de Rueil.

Revenu à Paris, mon premier soin fut d'aller aux Invalides pour juger le modèle du Vauban, que j'y avais placé en plâtre de même grandeur que l'exécution. Sans consulter personne, je décidai que je recommencerais les deux figures de la Guerre et de la Science.

M. le duc de Plaisance, général et pair de France, vint me demander la statue du chancelier Lebrun, son père, un des trois consuls avec Bonaparte, et pour la ville de Coutances.

C'était M. de Mercey, le seul directeur des Beaux-Arts, avec M. de Guizard et Lenormant, qui m'avait montré quelque sympathie; M. de Mercey m'avait amené M. le prince Lebrun. C'était lui aussi qui m'avait offert l'ancien logement de M. Cortot à l'Institut.

Ce logement, me disait-il, me revenait de droit, à cause des grands travaux de l'État que j'avais exécutés depuis quinze ans dans mes ateliers, construits exprès.

Depuis plus de quinze ans je tentais de me délivrer

de cette charge énorme des ateliers, qui a fait de ma vie un véritable martyre.

Dans mon grenier de l'Institut, je fis des essais de gravure à l'eau-forte, et je composai quarante sujets au trait. Je reçus, au sujet de mon théâtre grec, le billet suivant, de David d'Angers :

« Je suis venu pour remercier le courageux et infatigable Étex du cadeau qu'il veut bien me faire de ses *Compositions sur la Grèce tragique*. Je le prie de recevoir les salutations empressées de son tout dévoué,

» DAVID. »

Palais des Tuileries, le 29 décembre 1847.

« Monsieur,

» Monseigneur le prince de Joinville m'ordonne de vous remercier de l'envoi que vous avez bien voulu lui faire de vos *Essais de composition sur la Grèce tragique*.

» S. A. R. désirerait que vous voulussiez bien accepter le petit témoignage de reconnaissance que j'ai l'honneur de vous adresser avec cette lettre.

» Veuillez agréer, monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

» Le secrétaire des commandements
de Mgr le prince de Joinville,

» A. TROGNON. »

Le prince m'envoyait un porte-crayon, orné d'un diamant.

M. Granet, mon voisin de l'Institut, m'écrivait du fond de la Provence, où il se tenait le plus qu'il pouvait après la mort de sa femme :

« Bon voisin, je vous remercie de votre souvenir. Votre petite lettre m'a confirmé que vous êtes un homme de cœur. L'on est bien heureux d'en rencontrer dans le siècle où nous vivons. Gardez donc bien précieusement cette rare qualité. Du talent et du cœur ; voilà mes amis, voilà ceux que j'aime et avec qui je désire passer le reste de ma vie. Toute autre réunion n'a plus de charme pour moi. Causer simplement de notre bel art, voilà la seule chose qui me distraira de tous mes malheurs ; j'espère vous retrouver pour faire cette douce partie, et vous faire compliment sur votre collection d'eaux-fortes, que vous avez gravées. Vous êtes jeune, vous avez de la marge. Employez cette belle époque de la vie à produire de beaux ouvrages *quand même*. Je ne pense pas vous suivre ; je suis vieux à présent. Cependant, je fais toujours un peu de peinture ; je ne vous assure pas qu'elle soit bonne, mais elle occupe mes moments d'ennui, et ils ne sont pas rares, malgré notre beau soleil de Provence. La lumière fût-elle mille fois plus brillante, elle ne peut pas me rendre l'ange que j'ai perdu. Vous la connaissiez ! Dieu l'a voulu, je me résigne. Notre pauvre Legendre est comme moi, il n'est pas heureux. Celui-là a un noble cœur ; je vous le recommande. Il vous aime, vous devez vous entendre parfaitement. Soignez-le. Je ne vous parle pas de mes autres amis ; ils sont occupés de leurs affaires, c'est juste. Adieu, cher et bon voisin ; présentez mes respectueux

hommages à Mme Étex, et vous, comptez sur votre dévoué,

» GRANET. »

M. Granet m'avait surtout fait plaisir en me donnant de chaleureux encouragements sur ma peinture. La couleur, l'harmonie de mon tableau de la *Mort du prolétaire* lui plaisaient.

On a pu juger avec quelle bienveillance j'étais traité par M[me] Récamier. Il faut tout dire : elle s'était mis dans la tête que je devais faire son tombeau. Plusieurs de mes ouvrages lui ayant plu, elle me préférait à David d'Angers, qu'elle trouvait encore plus sauvage que moi.

Elle m'avait confié des manuscrits intimes de Chateaubriand, dans le but de se montrer à moi telle qu'elle était aux yeux épris de ce fameux écrivain, de cet ami de sa vie de femme majeure et libre.

Tous ses adorateurs étaient mis à contribution ; je lisais dans ce volume, avec les autographes à l'appui, que cette Vénus moderne avait été d'abord la passion de Lucien Bonaparte, président du conseil des Cinq-Cents, lui écrivant au moment d'un grand danger : « Je suis en face de la mort, et je ne pense qu'à vous ; » puis la passion de Masséna qui, sous les murs de Gênes, lui écrivit :

« Madame, tout le monde s'étonne de ma conduite au siége de Gênes, mais personne ne sait que j'avais, au poignet de la main qui tenait mon sabre, le ruban blanc qui vous touchait à telle soirée. Par ce talisman, je me sentais invincible. »

Elle fut enfin l'idole de Benjamin Constant, qui, fou

d'amour pour elle, en 1815, lui écrivait : « Dites-moi de quel côté je dois mettre mon nom. Pour vous je sacrifierais plus que ma vie : mon nom, mon honneur, tout en un mot ! »

Que les contemporains de cette femme s'étonnent tant qu'ils voudront. Voilà des faits qui parlent plus et mieux que tout commentaire.

Mme Récamier a su charmer et captiver les hommes les plus éminents pendant un demi-siècle.

Un jour, je montai à l'Abbaye-au-Bois, chez Mme Récamier, et je remis ma carte à son domestique. Celui-ci me poursuivit dans l'escalier et me pria de remonter, de la part de Mme Récamier.

M. de Chateaubriand était tout seul avec elle. C'était, m'a-t-on dit, chaque jour l'heure à laquelle ils prenaient leur thé. Pendant que Mme Récamier me faisait ainsi les honneurs de son tête-à-tête avec M. de Chateaubriand, le domestique vint dire tout bas à Mme Récamier que M. de Lamartine demandait à entrer.

Après avoir échangé un coup d'œil avec M. de Chateaubriand, Mme Récamier dit à son domestique de prier M. de Lamartine d'entrer.

M. de Lamartine fut très-aimable avec moi ; quant à moi, je le fus fort peu avec lui, j'en conviens. Aussi Mme Récamier m'en fit-elle l'observation, après la visite très-courte de M. de Lamartine. Pendant ce temps-là, M. de Chateaubriand caressait de sa main gauche le bec de sa canne qui était d'ivoire.

« Vous ne savez pas, me dit Mme Récamier, ce que M. de Chateaubriand me disait quand on vous a annoncé :

c'est que, bien que de plusieurs côtés l'on demande à faire son portrait, bien que Paul Delaroche lui ait écrit, M. de Chateaubriand ne veut plus poser que pour vous. »

Je répondis à M. de Chateaubriand que j'étais à sa disposition, et que, quand il voudrait, je l'attendrais à mon atelier.

Je modelai un buste et j'ébauchai son portrait en peinture. Cette ébauche restera l'expression vraie des traits de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* en 1847.

Il était assez maussade, M. de Chateaubriand ; il me reste de lui un mot tout à fait juste. Regardant mon tableau de *Joseph expliquant les songes de ses frères*, il en louait la simplicité : « Dans l'art, comme dans la littérature, dit-il, il y en a toujours trop. »

XXXIX

La veille du fameux banquet organisé par l'opposition contre M. Guizot, c'était un dimanche, j'étais le soir à l'Opéra, où j'avais mes entrées depuis ma statue de Rossini. Dans un couloir, je rencontrai M. Vitet, que j'aimais beaucoup, je lui dis franchement ce que je pensais de la situation où s'était mis le gouvernement de Juillet. Il ne me rit pas au nez, comme avaient fait, en 1830, MM. de la Bouillerie ; mais il me dit que ce banquet n'était qu'une simple taquinerie de l'opposition.

J'étais inquiet, car, bien que j'aie, toute ma vie, marché avec les plus avancés, j'ai plutôt été un évolutionnaire qu'un révolutionnaire , plutôt un constructeur qu'un démolisseur ; enfin, un véritable conservateur dans la bonne acception du mot.

Le soir du 23 février, Paris fut illuminé à la nouvelle du changement de ministère. On sait le coup de pistolet du boulevard des Capucines, l'abdication de Louis-Philippe et sa fuite de Paris.

Dès le matin du 24 février, je me mis en mesure d'être utile à la cause de l'ordre et de la liberté. Je me

rendis à l'Hôtel de Ville, en uniforme de garde national. Le matin du 25 février, je rencontrai dans l'escalier, où j'étais de service, mon vieil ami Dupont de l'Eure. Il me prit par la main, et me fit entrer dans la première salle, où j'aidai M. Martin, de Strasbourg, à trier les lettres adressées aux divers ministères. Parmi les lettres venues des quatre-vingt-six départements, on compta six mille demandes de places. Ces lettres furent jetées par moi au feu avec un profond dégoût.

Il serait trop long de raconter tout ce que je fis pour aider les honnêtes gens dévoués au bien. Il ne me restait pas même une minute pour m'asseoir, ayant quelquefois sur la cheminée une tasse de lait, dont je ne pouvais boire une gorgée avant la fin de la journée.

Aussi, combien j'étais heureux quand je pouvais dîner à l'Institut avec ma femme et mes enfants et dormir quelques heures, pour reprendre le lendemain la même corvée !

J'eus l'affaire des prétendus délégués des arrondissements de Paris, qui s'étaient délégués eux-mêmes à l'Hôtel de Ville, où ils se faisaient bien nourrir.

Quand le jour des funérailles des victimes fût arrêté, je proposai pour la cérémonie à M. de Lamartine un char symbolique représentant le travail protégé par la loi.

Le 17 mars 1848, allant chez Garnier-Pagès, ministre des finances, je vis que la rue de Rivoli était remplie d'une foule qui montait aux Champs-Élysées. C'était une réponse à la manifestation faite la veille par les *bonnets à poil* de la garde nationale.

16

M'étant aperçu d'une manœuvre des présidents des clubs, je courus à l'Hôtel de ville avertir ces messieurs et leur affirmer avec énergie que la manifestation de 150 000 hommes qu'ils redoutaient était tout en leur faveur.

Je ne m'étais pas trompé ; M. de Lamartine, que j'accompagnai dans sa voiture à un moment où il était épuisé de fatigue, me dit de son bel organe :

« Quel beau sujet de monument nous allons vous commander, monsieur Etex !

— Occupons-nous, lui répondis-je, de fonder la république. »

Le 17 mars, je n'étais pas tranquille. On disait tout haut dans les rues que le ministre des finances devait être assassiné dans la nuit. Je plaçai deux bataillons de la garde nationale et je veillai.

Vers deux heures du matin, entendant du bruit dans la chambre à coucher de M. Garnier-Pagès, j'entrai : il était sur son séant et vomissait en abondance du sang dans une cuvette. Je n'oublierai jamais son bon sourire reconnaissant quand il me vit auprès de lui, bien qu'il ne sût rien du complot tramé contre lui.

Mon dévouement à la république était complet. Le 15 mai, je fus le plus utile que je pus. Le mercredi, 17 mai, je fus appelé par la commission exécutive pour lui donner mon opinion sur l'état des travaux de la fête du Champ-de-Mars, laquelle avait été manquée le 14 à cause surtout du mauvais esprit de la classe ouvrière égarée et corrompue par les ateliers nationaux.

Le résultat du vigoureux concours que je donnai à

l'exécution des travaux de cette fête fut que M. Armand Marrast voulut me faire nommer directeur des Beaux-Arts; mais je refusai, convaincu que je n'aurais pas assez de liberté et aussi pas assez de responsabilité.

En pareille matière, c'est une œuvre que l'on signe, tout comme on signe un livre, une statue on un tableau. Mais il faut absolument que le fonctionnaire ait seul la responsabilité de ses actes.

Cependant, on se préparait aux élections de juin.

Le 4, je reçus de M. Crémieux, ministre de la justice, la lettre suivante :

« Mon cher Etex,

» Si le dévouement le plus vrai, le plus désintéressé à notre république; si un talent hors ligne signalé par tant de beaux ouvrages sont les titres les plus honorables aux yeux du peuple, qui nomme aujourd'hui les représentants, nous vous verrons à l'Assemblée nationale; vous y viendrez augmenter le nombre des bons citoyens qui mettent la patrie au-dessus de tout et qui placent dans la république l'honneur de la France régénérée.

» A vous, AD. CRÉMIEUX. »

J'eus d'abord l'idée de faire afficher à Paris, sur la même feuille, la circulaire de Louis-Napoléon et la mienne. Les deux circulaires étaient ainsi conçues :

Voici celle de Louis-Napoléon :

CITOYENS,

Jusqu'ici je ne suis connu de vous que par mes deux échauffourées de Strasbourg et de Boulogne, car mes livres, vous ne les avez pas lus. Je porte le nom de Napoléon. A toi, peuple, de bien te rendre compte de la signification réelle de ce nom, que je tâcherai de porter, mais à ma façon, comme le portait le grand Napoléon mon oncle.

Signé : LOUIS-NAPOLÉON.

Voici la mienne :

CITOYENS,

Enfant de Paris, je ne vous suis que fort peu connu ; mais le nom modeste que je porte n'a d'autre mérite que de signifier : courage, travail et probité.

Je ne vous parlerai pas de mes ancêtres. Comme moi, ils furent d'honnêtes et courageux travailleurs, aimant avant tout l'ordre, autant que la liberté, l'égalité et la fraternité.

Signé : Antoine ETEX.

Mais, ayant écrit ces deux circulaires, je compris que le peuple, si malin, allait rire de moi et acclamer le nom de celui qui avait ruiné la France et détruit la république ; je m'en tins à la circulaire ordinaire et je n'eus que 23 000 voix : il en fallait 100 000. Ce fut Louis-Napoléon qui les obtint.

« Je voterai pour vous, me disait Sainte-Beuve, mon voisin à l'Institut, quoique j'aime mieux vous voir à votre atelier qu'à une Assemblée. J'aime assez que l'on soit où nul ne peut être à notre place. »

Je songeai à ces paroles quelques années plus tard, quand M. Sainte-Beuve fut fait sénateur avec 30 000 francs de rente.

Profondément découragé, j'écrivis à M. de Lamartine pour lui demander une mission à l'étranger, sans rien préciser. M. de Lamartine me fit une réponse fort

aimable et me pria de désigner précisément la mission que je sollicitais; mais le courage me reprit, et ma demande n'eut pas de suite.

Lors des horribles journées de juin, avant que le premier coup de fusil eût été tiré, je conseillai au général Cavaignac, lequel se montrait de plus en plus aimable avec moi, de faire afficher sur tous les murs de Paris cette seule phrase : « *Tout individu qui aura touché un pavé sera fusillé.* »

Il me semble que cela eût donné du courage aux hommes d'ordre, et aurait en même temps épouvanté cette bohème si dangereuse dans nos discordes civiles.

Le 23 juin, à sept heures du matin, on battait le rappel. J'endossai mon uniforme de garde national et je me rendis un des premiers à mon bataillon, qui se réunissait rue Saint-Germain-des-Prés.

On vint nous donner l'ordre de nous rendre au ministère de l'intérieur. Vers cinq heures du soir, je rencontrai dans la cour M. Recurt, ministre de l'intérieur, qui rentrait à son cabinet. Il me tendit la main, et, m'entraînant avec lui, il me dit : « Laissez là votre fusil et ne nous quittez pas; car nous ne savons rien sur ce qui se passe. »

Dans la soirée, plusieurs individus vinrent s'offrir spontanément pour porter des secours et des vivres à ceux qui se battaient, parce que eux et leurs enfants n'avaient pas de pain.

On leur refusait un *laissez-passer;* voyant là une bonne action à faire, et ayant confiance en ces messieurs, qui m'avaient l'air des hommes de cœur, je

demandai le laissez-passer en mon nom et je partis avec ces quatre citoyens. Pour avoir l'assentiment de la commission exécutive, nous nous rendîmes à l'Assemblée nationale. M. de Lamartine rentrait du faubourg du Temple, où une balle avait traversé son chapeau.

Il m'aperçut, et, me tendant la main, il me dit de sa voix vibrante :

« Ah ! monsieur Etex, toutes les fois qu'il y a un danger à courir je vous vois ! »

Je cherchais un représentant du peuple, député de Paris, dont le nom fût populaire. Je rencontrai Pierre Leroux, qui fit la sourde oreille, puis Caussidière qui me répondit :

« Que l'Assemblée décrète la chose, et je vous suis.

— Mon cher, lui dis-je, le dévouement ne se décrète pas. »

Rue Saint-Denis, je fus salué par un coup de fusil à bout portant que me tira un garde national affolé de peur. Je lui sautai à la cravate, et, d'un ton d'autorité, je réclamai le chef qui commandait le bataillon de son quartier. Sur ma demande, on me conduisit dans une salle où les officiers étaient réunis. Quand on m'eut reconnu, ce fut un cri unanime de sympathie.

Je les quittai pour monter le faubourg Saint-Denis et je trouvai, à la mairie du VIe arrondissement, le commandant de la légion, Forestier, le peintre d'histoire, qui se plaignait d'être abandonné.

Rue Charlot, je trouvai une barricade gardée par des fondeurs dont plusieurs me connaissaient. Je leur dis qu'avec leur 15 mai et leurs journées de juin ils tuaient

la république, et je parvins à leur persuader de détruire eux-mêmes leur barricade.

Au coin d'une borne, et sous un réverbère, un des leurs jouait en me fixant avec la détente de son fusil.

J'arrivai sur lui, et, la main sur son cœur, je lui dis :

« Vous voulez me tuer?

— Oui, me dit-il ; car vous nous trahissez en voulant nous empêcher d'accomplir notre devoir. »

J'épuisai tout ce que j'avais de raison et d'éloquence pour lui prouver qu'ils allaient contre le but qu'ils voulaient atteindre, que leur entreprise était folle, extravagante.

« Eh bien! venez avec moi, » me dit-il énergiquement. Je le suivis, avec confiance et sans armes, dans le quartier des Enfants-Rouges.

La nuit était noire; il avait plu beaucoup. Il me fit grimper au haut d'une vieille maison, par un escalier étroit muni d'une corde grasse et gluante collée au mur.

Arrivé sous les combles de cette maison habitée par la misère, je vis, à la lueur d'un vieux lampion ébréché, une femme jeune, très-maigre, dont le teint était d'un jaune vert. Elle râlait sur un grabat, entouré de trois enfants malades, dont l'aîné n'avait pas plus de sept ans. Je vidai mes poches et je m'enfuis au rendez-vous que j'avais donné rue du Harlay.

Je revins à l'Assemblée nationale vers quatre heures du matin. Cavaignac et Ledru-Rollin étaient seuls.

« Comment, Etex, me dit ce dernier, depuis hier soir dix heures?...

— Oui.

— Eh bien! qu'avez-vous vu? Qu'en pensez-vous?

— Je pense que dans quelques heures cela va recommencer; il faut porter un grand coup, décréter l'état de siége le plus rigoureux.

— C'est bien mon avis, » dit Ledru-Rollin.

Le général Cavaignac garda le silence.

Je me fis conduire à Orsay pour embrasser ma femme et ma dernière petite fille.

Impossible d'exprimer l'impression que me fit, dans la fraîche et riante vallée d'Orsay, l'aspect de la nature dont le calme contrastait avec l'agitation de Paris. Je me jetai sur mon lit et je fis un fameux somme.

Je fus éveillé, vers quatre heures, par le tambour des pompiers d'Orsay qui se rendaient à Paris. Je les suivis et je revins à Paris acomplir mon devoir, qui était de faire de mon mieux pour arrêter la guerre civile.

Je n'ai pas ici à défendre la mémoire de Cavaignac à qui je ne dois rien. Mais je dois raconter ce que j'ai vu le dimanche 25 juin.

Vers une heure, au moment où la lutte était presque achevée, des gardes nationaux avaient amené, dans la cour et le jardin de l'hôtel de la présidence, quelques prisonniers qu'ils allaient fusiller.

Cavaignac apprend ce qui se passe et je le vois encore avec son burnous, son pantalon et sa chemise seule sous le burnous. Il se précipite la tête nue afin de ne pas perdre un instant, et vient empêcher que personne ne soit fusillé.

« Arrêtez! dit-il. Tous ceux que vous arrêterez les

armes à la main seront jugés militairement, entendez-vous? Il faut un jugement avant de fusiller un citoyen! »

Ce fut peu d'instants avant cette scène que Mme Émile de Girardin vint réclamer son mari avec une énergie étrange. Je me rappelle une phrase de cette femme furieuse. Elle demandait où était Bastide. On le lui désigna, et, allant droit à lui, elle dit :

« *Ah! le voilà donc, cet homme; ah! ah! c'est lui! Les misérables, ils perdront la France!* » Elle sortit alors, se précipitant plutôt que marchant.

Elle allait tomber dans une cave dont la porte était restée ouverte. Je m'approchai avec égard de cette dame, et, lui prenant le bras, je la remis dans son chemin. De sa grosse voix, elle me dit : « Merci, monsieur, merci! »

J'assistai, le dimanche soir, à une de ces scènes moitié héroïques et moitié comiques qu'on ne voit que dans les révolutions. Un groupe de jeunes gardes mobiles de Paris, couverts de sueur et de poussière, apportait un immense drapeau fait avec un drap de lit et des morceaux bleus et rouges d'une étoffe grossière.

Charras, en uniforme de colonel, leur dit :

« Voyons, mes enfants, vous vous êtes tous bien conduits; mais quel est celui d'entre vous qui mérite d'être décoré? Dites-le-moi.

— C'est lui! c'est lui! » se mettent à crier tous les gavroches en montrant un gros petit bonhomme rouge comme une écrevisse, à l'air bon enfant.

Aussitôt Charras détacha sa croix et la lui attacha à la tunique.

« Oh! hi! hi! disait en riant à la fois et en sanglotant le gavroche, qu'est-ce que va dire maman? »

Et il continuait ainsi à répéter :

« Oh! oh! oh! hi! hi! hi! qu'est-ce que va dire maman?... Elle sera bien contente... »

Armand Marrast et Buchez me chargèrent, avec les divers ministres, d'organiser les funérailles des victimes des journées de juin. Suivant un vote de l'Assemblée nationale, une messe solennelle devait être célébrée sur la place de la Concorde. Plusieurs personnes demandaient que, de la place de la Concorde, le cortége se rendît à la place de la Bastille. Au conseil des ministres, auquel j'assistais, je fis observer qu'il valait mieux n'aller que jusqu'à l'église de la Madeleine. Le général Lamoricière soutint mon idée en disant : « M. Etex a bien raison. J'en ai assez de coups de fusils dans les oreilles, dans vos rues de Paris. »

Craignant une émeute et voulant avant tout éviter la profanation des corps morts sur la place publique, je fis mettre des pavés dans les cercueils et j'ordonnai de déposer les corps dans les caveaux de la Madeleine.

La veille de la cérémonie funèbre, j'avais rendez-vous, à six heures du matin, dans le cabinet du ministre de la guerre, pour donner devant lui et avec son assentiment quelques instructions aux douze généraux qui commandaient à Paris. Le ministre m'avait fait asseoir auprès de lui.

Au moment où il venait d'ouvrir la séance, un huissier entra et lui remit une lettre. C'était le général Cavaignac qui le demandait à son cabinet.

M. de Lamoricière, me présentant à ces messieurs, leur dit :

« Voici M. Etex qui est chargé de la direction générale de la cérémonie; veuillez l'écouter, prendre ses ordres et vous y conformer. Le général Cavaignac m'appelle auprès de lui. Faites ce que vous dira M. Etex; il a toute ma confiance. »

Je détaillai aux douze généraux ce qui avait été décidé la veille. A la commission exécutive, il s'agissait de ne rien faire qui pût surexciter la population de Paris, dont une partie était encore armée.

Je méritais certainement d'être chargé du monument de Mgr Affre tué devant une barricade du faubourg Saint-Antoine. Il fut mis au concours : j'y envoyai un modèle qui restera le vrai, car celui de M. Debay ne fut qu'une amplification du mien.

On fit un second concours, afin d'avoir le plaisir de m'exclure, car on me connaissait trop pour ne pas savoir que j'étais incapable de m'associer à une intrigue de cette force.

Comprend-on un second concours, à un mois de distance, sur le même sujet?

En pareil cas, ceux qui au premier concours ont eu une idée sont fatalement volés. En effet, M. Debay, qui, au premier concours, avait fait un évêque endormi, envoyait au second concours mon projet de l'évêque tombant sur la barricade et frappé à mort. Il n'y a pas jusqu'à mon bas-relief qui n'ait été copié par M. Debay.

Oh! les concours; quels beaux triomphes pour les médiocrités! Quelle source inépuisable pour les in-

trigues de toutes sortes ! Et dire qu'il n'y a pas pour l'artiste d'autre moyen de se faire donner un travail d'art monumental !

Lors des dernières élections j'avais été violemment attaqué par le journal de Proudhon. Dans ma circulaire, je demandais des *actes*, des *faits*. Le journaliste me demandait quels étaient ces *actes*, ces *faits*.

Je lui répondis une lettre si précise et si positive, que M. Fauvety, gérant du journal, m'écrivit qu'il ne la publierait pas afin de ne pas nuire à ma candidature, mais que lui et ses amis me tenaient pour un bon citoyen.

Deux mois après, le même journal m'écrivait pour me demander ma part de souscription à sôn œuvre. Je répondis :

« Citoyen,

» Je suis heureux et fier de m'associer à votre œuvre régénératrice. Propriétaire et père de famille, je ne serai pas suspect en vous apportant ma part de dévouement, mon nom pur de toute souillure. Oui, je le soutiens avec vous, toute propriété qui n'est pas le fruit du travail de celui qui la possède est un vol fait à la société.

» 93 a détruit l'orgueilleuse noblesse, 1830 a été escamoté par Louis-Philippe au profit des intrigants, 1848 détrônera, à jamais, je l'espère, la honteuse influence de l'argent.

» Nos filles à marier ne seront plus cotées comme les actions des chemins de fer à la Bourse, Dieu soit loué !

» Salut et fraternité.

» Antoine Étex. »

XL

Je partis pour Orsay, où ma petite Juliette se préparait à faire sa première communion. Je me rappelle que, faisant poser le bon curé d'Orsay pour son portrait, à propos du pape et de Rome, je lui dis : « A la place de Pie IX, j'irais mendiant jusqu'à Jérusalem, où je prierais pour le bonheur de l'humanité. Il me semble qu'ainsi le pape ramènerait le christianisme à la pureté primitive. »

Rentré à Paris, je ne fus pas peu surpris d'apprendre qu'une lettre écrite par moi, publiée dans un journal, avait fait saisir cette feuille, qui était poursuivie à l'instigation de maître Baroche.

Ne voulant pas abandonner le journal, qui m'avait publié sans me consulter, je fus condamné par défaut à six mois de prison et deux mille francs d'amende.

« Je veux vous défendre, moi, » me dit Crémieux que je rencontrai ; mais la veille du procès, Crémieux venait d'écrire une circulaire en faveur de la candidature de Louis-Napoléon. Je courus lui dire que je ne pouvais

concevoir que, s'il voulait conserver la République, il vînt en aide au plus dangereux des prétendants.

Il me répondit que Louis-Napoléon était un prince charmant.

Je me présentai devant le tribunal, sans défenseur. Je ne fus définitivement acquitté qu'à une voix de majorité, ce qui s'explique par les dispositions d'esprit où se trouvait à cette époque le monde propriétaire et bourgeois, dont le jury était exclusivement composé.

Prévoyant les choses fâcheuses qui allaient résulter pour moi de l'élection de Louis-Napoléon, je partis pour l'Angleterre, avec une dizaine de caisses où j'avais emballé mes statues en marbre, mes bronzes et mes tableaux.

Je fis une exposition dans Bond street. La presse de Londres fut bienveillante pour moi. Seulement elle répétait souvent cette ritournelle : « *But is not Englishman*, mais M. Étex n'est pas anglais. »

Ce qui prouve que le peuple anglais est toujours et quand même patriote. Quand donc serons-nous Français en France ?

Le premier ministre me fit offrir des commandes, si je voulais me faire naturaliser Anglais ; je refusai, bien entendu.

Lord Ellesmere avait fait choix de plusieurs de mes œuvres pour un prix de soixante mille francs. Cette vente allait me relever. Mais la Russie intervint dans les affaires de Hongrie, et lord Ellesmere fit dire que les événements politiques l'empêchaient de faire aucune acquisition.

Marochetti qui, ruiné par ses créanciers, s'était réfugié

à Londres, vint me voir à mon exposition. Il m'engagea à vendre tout ce que j'avais apporté pour le prix des caisses.

Parmi les lettres d'introduction qui m'avaient été données pour Londres, j'en avais une pour M. le comte d'Orsay. Je gardai ma lettre, bien que Louis Blanc, qui le voyait souvent avec lady Blessington, m'eût dit que lui et cette dame avaient manifesté le désir de me recevoir.

J'ai su depuis que le comte d'Orsay, qui avait été jadis le compagnon de plaisirs de Louis-Napoléon en Angleterre, devenu son familier au palais des Tuileries, pendant la présidence et le commencement de l'empire, ne cessa de parler en ma faveur, jusqu'à sa mort.

N'ayant rien vendu à la suite de mon exposition, pour conserver mes ouvrages, je fus obligé de louer à Londres, une sorte d'atelier, à raison de douze cents francs par an.

Dans mon désespoir, j'étais comme tous les étrangers, les Français surtout, qui viennent à Londres avec une invention nouvelle. J'attendais le fameux *coup de vent*. Mais rien ne venait.

Il y avait à Londres un grand nombre de mes compatriotes qui attendaient, quelquefois depuis plus de cinquante ans, ce fameux coup de vent, qui ne venait toujours pas, et qui, en l'attendant, mouraient littéralement de faim. Car on meurt de faim à Londres plus que partout ailleurs, malgré toutes les affaires qui se brassent dans une ville de quatre millions d'âmes.

Dans mon atelier improvisé de Georges street, je

recevais tous les réfugiés français, et je dois dire, à la honte du parti de la démocratie française, qu'à fort peu d'exceptions près, jamais je n'ai rencontré de gens plus ingrats, plus orgueilleux et plus indélicats.

J'espérais cependant que mes ouvrages finiraient par se vendre. Un marchand célèbre de Londres vint me prendre deux tableaux et un bronze, qu'il me disait avoir placés.

En effet, ce pauvre homme les avait placés au mont-de-piété, cè qui fit beaucoup rire Louis Blanc.

Enfin, après six mois d'infortunes, mes ressources étant entièrement épuisées, je rentrai en France, vers la fin du mois d'août.

Au mois de novembre, je reçus une lettre qui m'appelait au cabinet du ministre de l'intérieur, M. Ferdinand Barrot.

« J'ai reçu sur vous divers rapports, me dit-il; il paraîtrait que les ouvriers du faubourg Saint-Antoine veulent vous mettre à leur tête. »

Vivant seul et dans l'intérieur de ma famille, je vis combien M. Ferdinand Barrot était mal renseigné par sa police.

L'année suivante je retournai à Londres, pour retirer mes marbres et mes tableaux de l'atelier que j'avais loué pour les conserver, en attendant les acquéreurs qui s'obstinèrent à ne pas venir.

M'étant rendu à la préfecture pour prendre un passeport, je rencontrai M. Carlier qui faisait alors arrêter pas mal de monde. J'allai droit à lui en disant : « Pas de zèle, M. Carlier, si je suis arrêté d'ici à Calais, je dirai

que vous étiez prévenu que je partais pour Londres et pour arranger mes affaires. Néanmoins, si vous voulez le savoir, à Londres, je verrai les réfugiés : Louis Blanc, Caussidière, Ledru-Rollin.

— Très-bien, me dit-il, franchise pour franchise ; moi, je vous annonce que je vais envoyer trois nouveaux rapports faits sur vous et contre vous au ministre de l'intérieur.

— Oh ! des rapports de police faits sur moi ! Cela doit être curieux.

— Vous les verrez quand vous voudrez. » Je revins quelques instants après, mais M. Carlier, trouvant en moi une énergie qu'il n'attendait pas, devint très-aimable et très-doux, et refusa de me montrer ses fameux rapports qu'il me promit de brûler, ce dont je me moquais comme de rien.

Je fis à Londres une nouvelle tentative qui ne réussit pas mieux que la première ; et je laissai mes marbres et mes tableaux chez M. Sallandrouze, qui devait faire chez lui une grande exposition de tapis, laquelle serait suivie d'une vente à la criée.

Je revis les réfugiés que j'avais vus l'année précédente. Quand je me trouvais avec l'un d'eux, il me disait de l'autre : « Défiez-vous d'un tel, c'est un mouchard, » et ainsi de tous.

Ce qu'il y a de certain, c'est que, lors de mon retour à Paris, un ami que j'avais au ministère de l'intérieur me disait : « Si vous saviez dans quel nid de vipères vous vivez quand vous êtes à Londres ! Je viens de lire tout ce que vous avez fait et dit depuis votre départ de

Paris. Si vous lisiez les noms, les signatures, vous seriez stupéfait, terrifié. »

M. Sallandrouze échoua, comme moi, dans les efforts qu'il fit pour vendre mes ouvrages et ses tapis; si bien que j'avais complétement perdu mon temps et ma peine en Angleterre.

Pour mes étrennes de 1850, je reçus du ministre de l'instruction publique, de Paris, une lettre qui m'accusait d'être un démagogue et menaçait de me retirer mon logement à l'Institut si des faits nouveaux étaient signalés contre moi.

Dès le lendemain j'envoyai au ministre la réponse suivante :

« Monsieur le ministre,

» Le rapport dont vous me parlez dans la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser le 29 décembre est trop au-dessous de ma dignité pour que je puisse vous répondre. J'ai besoin de l'oublier.

» J'ai l'honneur d'être, monsieur le ministre, etc.

» A. Étex,

« Statuaire et peintre. »

27, quai Conti, à l'Institut.

XLI

En 1851, eut lieu à Londres l'exposition universelle à laquelle M. Sallandrouze envoya tout ce que j'avais à Londres; puis il vint me demander, à Paris, les plâtres de mes groupes de *Caïn* et de la *Ville de Paris implorant Dieu sur les victimes du choléra*. J'obtins une première médaille.

Je m'occupais avec ardeur de la publication de mon *Cours élémentaire de dessin*.

Le 31 juillet, le ministère de l'instruction publique m'envoya ma récompense : un décret du président de la République m'enlevait mon logement et mon atelier à l'Institut.

Je portai mon *Cours de dessin* à Proudhon qui alors était prisonnier à la Conciergerie.

J'avais modelé son buste. Il m'écrivit à ce sujet : « J'entends dire que vous n'avez pas craint d'étaler mon ingrate figure, ce qui attire à l'original, dont l'amour-propre s'en rit, et à l'artiste qui n'en peut mais, force critiques désobligeantes. Mon cher sculpteur, ce n'est pas tout de savoir pétrir l'argile et tailler le marbre; il

faut encore, vous le voyez, choisir des sujets qui soient agréables au public.

» Mon cher Étex, vous avez assez souffert comme cela de ma rencontre dans le monde. »

Ce même buste en plâtre faisait partie des ouvrages exposés à Bond street. Un jour un gentleman anglais vint dire à la personne qui tenait l'exposition : « Combien faut-il payer pour avoir le plaisir de briser ce buste ? »

Pour rester indépendant et digne, j'avais été forcé de vendre à Alexandre Dumas une partie de ma propriété d'Orsay. Ne gagnant rien et ne sachant où donner de la tête, j'écrivis à M. Dupin aîné pour lui rappeler les trois médaillons en bronze de son père, qu'il m'avait commandés pour ses deux frères, ainsi qu'un pour lui-même.

Voici un extrait de ma lettre à M. Dupin :

« Monsieur,

» Les temps sont durs pour moi. Je viens donc vous prier de régler la petite affaire des trois bronzes du médaillon de feu monsieur votre père.

» Agréez, etc. ÉTEX. »

Voici la lettre que je reçus de M. Dupin :

« Paris, le 11 août 1850.

» Monsieur,

» J'avoue que votre lettre a lieu de m'étonner. C'est pour moi une règle invariable de ne jamais laisser une

dette en arrière et de payer comptant tout ce que je dois; et si j'avais été votre débiteur à un titre quelconque, je n'aurais certes pas laissé écouler un mois, et à plus forte raison six ou sept années, sans me libérer. Aussi j'ai la conscience de ne vous rien devoir. Si vous avez été à Clamecy pour y surveiller la pose de votre statue de sainte Geneviève, c'est que vous l'avez désiré. Vrai Pygmalion d'une statue que vous affectionnez à juste titre (car elle a un grand mérite d'exécution) vous avez voulu présider à sa pose, et je ne suis intervenu que pour vous recommander à mes amis, afin que le séjour de Clamecy ne fût pas trop désagréable. M. Ferrière, l'un d'eux, ami éclairé des beaux-arts, vous a reçu et hébergé : vous m'en avez paru extrêmement satisfait, car vous m'en avez remercié, et vous n'avez pas dû regretter les trente francs qu'il a dû vous en coûter pour aller, et autant pour revenir.

» Mon vieux père, âgé de quatre-vingts ans, vous a reçu aussi et accueilli : vous en avez été touché, et, de vous-même, frappé de l'aspect de ce vieillard, il vous a plu de faire un croquis de son profil, *qu'il ne vous a pas commandé*, et qui a été pour moi l'objet d'une surprise, quand vous m'avez fait *hommage*, ainsi qu'à mes frères, de cette plaque à peine ébauchée, mais où l'on remarque, j'en conviens, le génie qui vous distingue.

» J'ai été touché de cette attention de votre part; et de mon côté, je n'ai pas hésité à vous aider de mes bons offices quand vous les avez réclamés, notamment lors de votre voyage en Angleterre. Tout a donc été de part et d'autre affaire de courtoisie.

» Maintenant vous dites : *les temps sont durs et difficiles;* j'en conviens, mais d'abord ce n'est pas plus ma faute que la vôtre; et ensuite ce n'est pas un motif pour battre monnaie à mes dépens et pour convertir en *obligations pécuniaires* des relations qui n'ont jamais eu ce caractère ni dans mon intention, ni dans le fait.

» Votre talent, monsieur, est trop distingué pour recourir à de tels expédients. Et pour moi, j'y résiste absolument.

» Recevez, je vous prie, l'assurance de ma considération distinguée,

» DUPIN. »

Je laisse au lecteur le soin de juger le procédé de M. Dupin l'aîné, le grand Dupin, comme on l'appelait de son vivant.

M. Tamisier, capitaine d'artillerie et représentant du peuple, m'avait annoncé que le coup d'État devait se faire le lendemain, 18 novembre.

La partie fut remise.

Le 2 décembre au matin, mon pauvre fils Paul, mort en Cochinchine, à Saïgon, officier d'artillerie de marine, le 5 mai 1867, vint me dire : « Papa, on arrête en ce moment le maçon Nadaud, député de la Creuse. »

Je descendis sur le quai, et je lus l'affiche de Louis-Napoléon.

Je me dirigeai, par le quai Voltaire, vers le palais des Tuileries. Un groupe de braillards en blouses bleues, longeant la grille du palais, criaient : « Vive la République ! »

J'avais fait la rencontre de M. Ulysse Ladet, du journal

le Temps. Tout à coup la grille du bord de l'eau s'ouvrit, et nous vîmes l'homme du Deux-Décembre s'avancer sur le pont Royal, pâle, ayant à sa droite et derrière lui à quelques pas son oncle Jérôme et à sa gauche le général Excelmans ; puis venait une escorte choisie de quarante officiers supérieurs.

Poussé en ce moment par une force irrésistible, je m'avançai sur le milieu de la chaussée du pont Royal, et me mettant à la tête du cheval de Louis-Napoléon, le poing fermé, je criai de toutes mes forces : « Vive la République ! A bas les traîtres !

— A bas les traîtres ! Oui, la République », répondit Louis-Napoléon, et il passa.

A ce moment quelqu'un me tendait la main et me disait : « C'est très-bien, très-bien : c'est l'acte d'un bon citoyen. »

C'était le comte Molé, ancien président du conseil des ministres, qui me donnait cet encouragement.

Un sergent des chasseurs de Vincennes me dit en ce moment tout haut : « Ce serait drôle, citoyen, s'il réussissait, ce gas-là ! » Je montai avec M. Ladet dans une voiture, et je dis au cocher de nous conduire au Panthéon.

Rue Soufflot, nous rencontrâmes Proudhon en redingote verte, qui descendait de Sainte-Pélagie, la canne à la main, où il était en prison. Nous allâmes à l'Hôtel de Ville, Proudhon étant monté avec nous.

Avant de pousser ce dernier plus loin dans l'aventure, je le prévins que nous allions peut-être nous faire tuer. Il me répondit : « J'appartiens à la Révolution ! »

Place de la Bastille, je fis arrêter la voiture, et M. Ladet et moi allâmes à l'entrée du faubourg. Là, comme partout, il n'y avait nulle émotion populaire.

Je dis à un groupe d'ouvriers qui se trouvaient là : « Eh bien! Vous êtes contents? On vous a rendu complétement le suffrage universel. Ne comptez-vous pas défendre la République et les lois?

— Ah! oui, me répondirent-ils en se croisant les bras. Ce sera comme aux journées de juin, et puis pour nous toujours les prunes. »

Je me sentais entraîné par un groupe d'hommes vers le canal Saint-Martin, lorsqu'un individu à barbe noire s'approcha de moi et me dit assez bas pour que seul je l'entendisse : « Filez, filez, citoyen Étex, vous êtes entouré de mouchards. »

Pendant plus d'un mois, chaque voiture qui s'arrêtait au pavillon de l'Institut me semblait destinée à venir me prendre.

Un jour, M. Pelletan me dit : « Notre tour ne peut tarder; vous êtes, m'a-t-on dit, le cinquième sur la liste. » Je trouvai, une fois, à mon atelier de la rue de l'Ouest, la carte de M. Carnot, qui avait écrit au crayon : « Serait-il vrai, comme on me le dit, que vous avez reçu un ordre d'exil? J'espère qu'il n'en est rien. »

Peu de jours après le coup d'État, j'allai m'installer à ma maison de la rue de l'Ouest. M. de Marcey me dit que j'avais eu tort de quitter mon logement et mon atelier de l'Institut.

Je fis plus, pour obéir à ma conscience : dès le lendemain du coup d'État, j'écrivis au grand chancelier de la

Légion d'honneur que je retirais ma fille aînée de la maison de Saint-Denis.

Dans l'année qui suivit le coup d'État, j'eus une nouvelle douleur : je perdis M. Pradier, qui, en résumé, m'avait le plus souvent témoigné de l'intérêt.

Tandis que d'autres artistes demandaient que je fusse guillotiné, lui, quelques jours après le coup d'État, me disait : « Mon cher Étex, je sais ce que vous venez de faire encore après tout ce que je vous ai vu faire déjà depuis juillet 1830. Vous avez plus que payé votre dette. Restez tranquille, et occupez-vous de votre femme et de vos enfants, et vivez heureux, si vous pouvez. »

Les élèves de Pradier se réunirent chez moi, leur doyen.

Celui qui a su le mieux exploiter le nom de Pradier après sa mort, comme il l'avait déjà fait pendant sa vie, nous trahit, au point qu'après avoir empêché l'œuvre commune, il se donna le droit, comme exécuteur testamentaire, de faire retirer mon petit modèle de tombeau, de l'exposition de 1853.

Après tant de douleurs et de mécomptes, je ne savais plus à quel saint me vouer. Je savais, par expérience, ce qu'étaient les Saint-Simoniens et les Phalanstériens. Malgré ma vive sympathie pour leurs réformes économiques, celles des premiers surtout, je trouvais que tous ils tendaient visiblement à un matérialisme révoltant. J'étais encore une fois au bout de mes forces.

J'étais dans cet état d'esprit et de mes désillusions, quand je fus mis en rapport avec M. Auguste Comte. Je m'enfonçai de toute ma force dans le culte de l'huma-

nité, j'y appris quelque chose de la synthèse dans l'histoire et dans l'art ; ce qui pour moi n'était qu'affaire de sentiment devint un fait irrévocable. Je sentais bien que le sentiment sans la science restait impuissant, mais la philosophie positive d'Auguste Comte m'apprit que la science sans le sentiment restait aussi lettre morte.

Je modelai le buste d'Auguste Comte, et je fis de lui un grand portrait (1) avec ses trois anges et les attributs de sa théorie humanitaire et sociale, qui se résume en une dictature morale et intellectuelle. Mais qui sera le dictateur ? Sera-ce vous ? Sera-ce moi ?

Je m'aperçus que, mis à l'épreuve dans plusieurs circonstances décisives, les amis de l'humanité, dont la devise capitale était de vivre pour autrui, s'occupaient de vivre beaucoup pour eux-mêmes, y compris le maître.

Aussi, après avoir laissé de ma laine à ce nouveau buisson, j'écrivis à Auguste Comte que sa religion sans Dieu me paraissait impossible ; mais que je lui serais toujours reconnaissant de m'avoir mis scientifiquement sur la route du progrès par l'ordre dans l'humanité : ce qui avait toujours été mon rêve par excellence, quoique non formulé jusqu'à lui.

Je crois devoir donner ici un extrait de la première lettre que je reçus de M. Auguste Comte :

(1) Ce portrait à mi-corps et de grandeur naturelle était chez M. Aug. Comte qui le destinait, avec mon consentement, au Musée de Montpellier, sa ville natale. M[me] Aug. Comte, qui vivait séparée de son mari depuis longtemps, ne voulut jamais se séparer de ce tableau pour le voir aller au Musée de Montpellier. Elle fit pis : elle eut le triste courage, au lieu de le laisser aller à sa destination, de couper la toile, de détruire le tableau en ne gardant que la tête de son mari, qui ne fut pas même respectée par le vandale qui la retoucha après avoir coupé l'œuvre en morceaux.

« Notre heureuse entrevue du 28 octobre 1852 m'a laissé le plus vif désir de nouveaux entretiens, surtout depuis que vous avez pu suffisamment apprécier le positivisme par une digne lecture du volume que j'eus alors le plaisir de vous offrir. La cordiale simplicité de vos manières m'a d'autant plus touché que c'est la première fois que je la trouvais chez un artiste aussi éminent, quoique ce soit à mes yeux le signe le plus ordinaire de la vraie grandeur, aujourd'hui si rare en tous genres. Elle ne m'a pas moins séduit par les nobles tendances synthétiques qui distinguent si profondément votre génie esthétique. Si donc je puis avoir le bonheur de vous convertir pleinement à la religion positive, je regarderai cette conquête comme l'une des plus décisives pour le prochain avénement de la grande régénération humaine, tant secondée à mes yeux par la phase dictatoriale où vient d'entrer notre République, quoique d'une manière trop brusque et surtout trop empirique. Votre âge, votre verve me permettraient alors de vous voir ouvrir par de hautes productions la nouvelle voie que le dogme de l'humanité vient de fonder pour l'art moderne ainsi parvenu finalement à la sainte mission sociale.

» Salut et fraternité. AUGUSTE COMTE. »

Je terminai mon groupe de la *Ville de Paris implorant Dieu sur les victimes du choléra*, et je l'envoyai au salon de 1852 ; mais les membres du jury, élus par mes envieux, joints aux violateurs de la constitution au 2 décembre, cachèrent mon œuvre au public, en l'en-

tourant de planches, au moment où les meilleurs ouvrages du Salon restaient exposés.

Malgré l'article que je publiai en 1849 sur le tombeau de l'empereur, Visconti m'appela pour terminer le monument de Vauban, où, suivant lui, tout était bien, tant comme architecture que comme sculpture. A l'honneur de Visconti, il avait voulu que, dans un but d'harmonie et d'ensemble, je fusse chargé à la fois de l'architecture et de la sculpture du tombeau de Vauban.

M. de Mercey m'avait envoyé à Lons-le-Saulnier pour faire la statue du général Lecourbe, qu'il m'avait fait commander pour cette ville longtemps avant le coup d'État.

J'envoyai à l'exposition universelle de New-York de 1853 mon tableau des *Grands hommes des États-Unis* fondant la grande République sous l'égide de la Liberté.

Le 2 mai 1853, je reçus une lettre de M. de Nieuwerkerke, qui me demandait le buste de Charlet, que j'avais placé sur son tombeau au cimetière Montparnasse, et qu'il paya à Mme veuve Charlet.

C'est vers ce temps qu'un jeune homme de vingt-deux à vingt-quatre ans vint me demander le tombeau de sa mère au nom de M. Raspail, prisonnier à Doullens.

Un jour M. Vieillard, que je connaissais depuis 1833, vint me dire que l'empereur désirait me voir. Mon embarras fut grand.

Je me disais : « Si je refuse, j'aurai l'air de ne pas me sentir assez fort pour oser affronter la présence du César. »

Je répondis à M. Vieillard que, comme artiste, je ne

voyais rien qui pût m'empêcher de voir l'empereur Napoléon III.

Le duc de Bassano m'envoya une lettre d'audience pendant que j'étais à la campagne, et je me crus quitte de cette corvée.

Mais une nouvelle lettre d'audience m'arriva, qui me donnait rendez-vous pour le dimanche 6 juin, à une heure trente minutes, au palais de Saint-Cloud.

Ce jour d'audience m'était donné dix jours à l'avance : pas moyen de l'esquiver.

Le samedi 5 juin, je reçus la visite de M. Camille Raspail.

Je lui demandai si son père et lui seraient contrariés dans le cas où je parlerais du tombeau de sa mère à l'empereur que je devais voir, le lendemain, au palais de Saint-Cloud. « Au contraire, me répondit-il, car on nous a prévenus que nous aurions des difficultés avec la police le jour où nous découvrirons le monument terminé. »

Je me sentis plus fort pour affronter la visite de Saint-Cloud.

Louis-Napoléon me reçut avec une grâce et une affabilité parfaites. Il me dit qu'il serait heureux de faire quelque chose qui pût m'être agréable, et cela dans les termes les plus délicats. Mais voyant que, contre l'ordinaire, je n'avais rien à lui demander, il me parla de la statue de Lecourbe et de sculpture.

Pendant que je déroulais mes dessins, il me dit combien Lecourbe avait été un grand général pour la guerre de montagnes. Il me demanda si ma statue, qu'il trouva

naturellement fort belle, ne pouvait pas être inaugurée le 15 août. Je lui dis que cela était impossible.

Sans perdre un moment, je lui dis alors que, pendant l'hiver de 1845-1846, j'avais fait placer à Rueil, dans l'église, le tombeau de la reine Hortense, lorsqu'il était, lui, à Londres, exilé.

« Ah ! c'est vrai, dit Napoléon III, Mme Salvage me l'a dit, je me le rappelle maintenant. »

J'ajoutai que tout dernièrement M. Raspail fils était venu me prier de faire le tombeau de sa mère, au nom de M. Raspail père, qui avait passé une partie de sa vie en prison.

« Ah ! oui, fit l'empereur ; voyons donc le dessin. Comme je lui expliquais ce dessin, qui était très-près de lui, il toucha tout à coup un corps dur, mon gros *agenda* d'architecture peut-être, et il fit trois grands pas en arrière.

Peut-être se souvint-il qu'il m'avait rencontré le 2 décembre, quand je lui avais crié : « A bas les traîtres ! » Ce qu'il y a de certain, c'est qu'à partir de ce moment il fut moins confiant, moins gai et surtout moins animé. Il me fit compliment de mon monument de Vauban aux Invalides.

« Je ne vous en dirai pas autant de celui de Napoléon Ier. Napoléon chez Louis XIV, cela jure.

— Oh ! c'est bien vrai, cela jure, dit Napoléon III. N'est-ce pas ? Ce grand trou invite à cracher dedans.

— Non pas, dis-je avec une sorte de pudeur ; mais le lieu est mal choisi.

— Si, si, dit Louis-Napoléon, et ce n'est pas seulement

le plan, c'est le monument lui-même qui est mauvais. Ce pauvre Visconti, ajouta-t-il, je l'aimais beaucoup, mais il s'est complétement trompé cette fois. »

Je lui dis qu'il y avait un moyen d'améliorer l'effet du tombeau de l'empereur, qui était de le changer en un monument franchement souterrain, en couvrant le grand trou.

« Je crois que vous avez raison, » fit l'empereur.

La conversation étant épuisée sur ce sujet, Louis-Napoléon se mit à dire : « Qu'est-ce que m'a donc dit M. Vieillard, que votre projet était de partir pour les États-Unis ? Pourquoi ? »

Je suppose que c'était pour me faire dire : « Parce que je n'ai pas de commandes du gouvernement. »

Je lui répondis que j'avais en Amérique plusieurs ouvrages et surtout un grand tableau représentant ses grands hommes apportant la civilisation à leur pays sous l'égide de la Liberté. « Voulez-vous, ajoutai-je, jeter un coup d'œil sur la photographie de ce tableau ?

— Ah ! oui, fit l'empereur, ils sont très-ressemblants. Vous savez que je suis aussi allé en Amérique. »

Et je sortis plus léger que je n'étais entré, et bien persuadé qu'on placerait sans difficulté la statue de Mme Raspail au Père-Lachaise.

M. Vieillard m'a dit que jamais, depuis ce jour, l'empereur n'avait prononcé mon nom, ni parlé de cette entrevue.

Le successeur de Visconti, comme architecte de l'empereur, était loin de valoir son prédécesseur, et il fut impitoyable pour moi. Il refusa, avec tous ses bons amis

de la commission des travaux du Louvre, ma statue du Puget, exécutée en pierre, et ma statue de Vauban, que m'avait demandée M. Visconti, toutes les deux en marbre, avant sa mort.

Après avoir terminé le buste du général Cavaignac, je modelai celui de M. Vieillard, que j'avais rencontré un jour sur le boulevard et qui m'avait montré une lettre de Napoléon III refusant d'accepter sa démission de sénateur, bien que lui seul eût voté contre l'empire parmi les sénateurs.

Pendant une séance que je donnais à M. Vieillard pour son buste, je reçus des États-Unis une lettre qui m'invitait à me rendre aussi promptement que possible à New-York, pour retirer de l'exposition mes ouvrages qui avaient été saisis et allaient être vendus à la criée.

M. Vieillard me conseilla de partir pour New-York.

L'exposition universelle de 1855 venait de s'ouvrir; j'y avais envoyé plusieurs ouvrages en sculpture, architecture et peinture. Mais le jury continua de se montrer impitoyable pour moi. Néanmoins, ma statue de *Hyacinthe* en bronze, mon groupe de *Caïn* en plâtre, des bustes en marbre et mon tableau d'*Eurydice* aujourd'hui au musée du Luxembourg à qui je l'ai donné firent partie de cette exposition.

Quel nom donner à l'existence de l'artiste, qui ne se présente aux concours qu'avec la certitude d'être la tête de turc sur laquelle tout le monde doit frapper?

Mourir crucifié, c'est souffrir un certain laps de temps; mais dans les arts, le crucifiement dure autant que l'on produit, que l'on vit intellectuellement.

Ayant réalisé la somme indispensable pour mon départ, je fis retenir sur le *Saint-Louis* ma place de Paris pour New-York.

Cependant, je voyais pleuvoir chez moi, de tous côtés, des procurations d'artistes qui me chargeaient de leurs intérêts aux États-Unis. Enfin, trois jours avant mon départ de Paris, quelle fut ma surprise de voir arriver M. Mocquard qui venait, me dit-il, de la part de l'empereur, me confier le soin de défendre les intérêts de nos nationaux?

« Les artistes exposants, me dit M. Mocquard, ont cru n'avoir affaire qu'au gouvernement américain, tandis qu'ils ont affaire à des particuliers qui, paraît-il, ont fait faillite. Aussi, l'empereur m'a-t-il chargé de vous assurer de tout l'appui moral de son gouvernement. J'ai été heureux de la circonstance pour vous témoigner mes sentiments affectueux et toute l'estime que vous n'avez cessé de m'inspirer. D'autant plus, mon cher monsieur Étex, que comme vous et notre ami Vieillard, j'ai toujours été républicain. »

M. Mocquard resta longtemps avec moi et causa beaucoup. « Croyez bien, me dit-il, que c'est la France entière qui a voulu l'empire. » En même temps, je me rappelais avec tristesse ce que Mme Étex m'avait raconté de l'entrée de Napoléon à Toulouse. M. Mocquard disait donc vrai, c'était bien la France qui avait voulu l'empire, me disais-je.

Le lendemain, je reçus des mains de mon ami, M. Vieillard, deux lettres de recommandation pour notre ambassadeur à Washington, l'une de M. Fould, ministre

d'État, et l'autre de M. Walewski, ministre des Affaires étrangères.

Le même jour, je reçus de M. Mocquard une petite lettre fort aimable qui enveloppait cinq billets de mille francs.

Je les renvoyai par l'homme de confiance de M. Mocquard, en lui écrivant de vouloir bien me dire à quel titre cette somme m'était envoyée du cabinet de l'empereur. M. Mocquard me renvoya les cinq mille francs, qui m'étaient, disait-il, donnés à titre d'indemnité pour le voyage que j'entreprenais à mes dépens et qui devait être si utile à nos nationaux.

A la mort de notre ami Vieillard, quelques années après, je m'empressai de faire un buste en marbre, et je l'envoyai à l'empereur pour lui rembourser la somme de cinq mille francs.

En arrivant à New-York, j'éprouvai la plus cruelle déception ; je compris qu'il n'y avait là absolument rien à faire pour un artiste de ma trempe, bonne ou mauvaise ; le lendemain, je retirai mes ouvrages sans aucune difficulté. Je me présentai ensuite au nom d'autres artistes, tels que Horace Vernet, Foyatier, Gudin, Aligny et autres. J'obtins le même succès.

J'essayai de placer quelques ouvrages, mais je ne réussis que pour un buste en marbre de la danseuse, M[lle] Cerrito, de Paul Gayrard, qui venait de mourir à Paris quand j'apportai à sa femme le prix de ce buste.

M. de Montholon fit reporter en France tout ce qui appartenait à nos nationaux, non-seulement les objets d'art, mais ce qui appartenait au commerce et à l'industrie.

Aussi, au consulat de New-York, me disait-on que je serais porté en triomphe à mon retour à Paris.

Je fus mis en rapport avec M. Fernando Wood, maire de New-York, qui voulut bien se charger de présenter au Conseil municipal mon tableau de la gloire des États-Unis ; il fut placé dans une des salles du City-Hall, le 4 juillet 1855, jour anniversaire de l'indépendance des États-Unis.

Étant allé à Washington, je présentai mes lettres à l'ambassade. M. Boilleau, premier secrétaire d'ambassade, faisait les fonctions d'ambassadeur. Il fut pour moi des plus gracieux. Il voulut à toute force me présenter lui-même au président des États-Unis, M. Pierce, disant qu'agir autrement c'était faire un affront à son ambassadeur, à tous les ambassadeurs étrangers et au gouvernement américain lui-même.

Il faut dire que, depuis huit jours, mon nom était si fréquemment imprimé dans les journaux de l'Union, que j'étais plus connu que si j'eusse habité en silence telle ou telle ville des États du Nord ou du Sud depuis vingt ans.

La réception du président Pierce fut très-amicale. Malgré la présence de notre agent diplomatique, je lui affirmai que la France était plus républicaine que l'on ne pensait, et qu'on en aurait un jour la preuve.

M. Boilleau me mena dîner chez lui, puis, le lendemain, il me conduisit chez son beau-père, le sénateur Benton, dont je fis le médaillon.

A ma dernière séance, je vis une charmante et délicieuse femme, une autre fille de M. Benton ; c'était

mistress Frémont, qui était ravie du médaillon de son père.

Je n'ai rien vu de plus délicieux que cette belle personne, une blanche créole, dont je fis le portrait et le médaillon.

Quand le colonel Frémont revint des montagnes Rocheuses, il me trouva terminant le portrait de sa femme dont il fut charmé. Je fis aussi le buste de M. Pierce, le président des États-Unis.

Je dînai plusieurs fois à sa table avec plusieurs personnages considérables, et c'est tout ce que j'ai reçu pour mes œuvres faites et laissées aux États-Unis.

Ce qui m'étonne le plus, c'est que, parmi ces gentlemen et ces ladies, dans leurs voyages à Paris, personne ne soit venu me visiter à mon atelier, afin au moins de me donner un remercîment.

Enfin, jugeant qu'il n'y avait rien à faire en Amérique pour le véritable artiste, je regagnai la France aussi promptement que possible, et plus pauvre que devant.

Bien qu'on m'eût prédit qu'à mon retour à Paris je serais porté en triomphe, je n'obtins pas même un remercîment.

Plus tard, M. Walewski disait à une parente de M[me] Étex, qui dînait à sa table, que jamais il ne signerait rien pour moi. Ce qui m'obligea de lui rappeler que, sans ma démarche de 1855, tout était perdu pour les Français exposants, puisque pour liquider leur affaire du palais de cristal, les embarrassés y avaient mis le feu six mois après mon expédition.

Je me sentais heureux de me retrouver en France,

au milieu de ma famille et de mes compatriotes. J'avais été nommé, malgré mon absence, commissaire pour le banquet qui devait avoir lieu à la suite de l'exposition de 1855; au dernier jour, mes collègues me donnèrent, à la presque unanimité, une sorte de dictature.

J'avais pris la parole à une réunion générale pour m'opposer à des empiétements ridicules du Palais-Royal. Comme je l'avais prédit, on eut non un banquet, mais une orgie, et l'hôtel du Louvre, que l'on inaugurait par cette fête, conserva les traces de ce qui se passa d'ignoble cette nuit, sans femmes heureusement.

Pendant que j'étais aux États-Unis, on m'avait maltraité le plus possible à l'exposition.

On me raconta qu'à une des dernières séances du comité des récompenses, un membre du jury de sculpture avait dit :

« Mais messieurs, nous avons oublié Étex et son groupe de *Caïn*.

— Ah! répondit quelqu'un, Étex n'a pas besoin de cela. »

J'avais laissé à M. Havin, du *Siècle*, le manuscrit de mon travail sur l'exposition des beaux-arts de 1855, que j'emportai imprimé. Celui des rédacteurs qui en avait fait le compte rendu dans le journal s'était servi de mon manuscrit, aussi mon travail n'avait pas paru. Je le repris et le publiai en brochure à mon retour.

Un jour, M. Foyatier, l'auteur de la statue du *Spartacus* du Jardin des Tuileries, vint me remercier de ce que j'avais fait pour lui aux États-Unis.

« Ce qui me tenait surtout à cœur, ajouta-t-il, c'était

de vous dire ce que je pense avec tout le monde sur les récompenses accordées à la suite de l'exposition de 1855. S'il y eût eu une grande médaille d'honneur à décerner, elle appartenait au groupe de *Caïn.* »

Je fus profondément touché de cette démarche d'un homme de talent à la fin de sa digne carrière, qui disait certainement sa pensée.

Au moment où ma brochure sur l'exposition était à l'imprimerie Martinet, M. Ingres, qui m'avait invité à l'aller visiter avec ma femme, ma fille et mon gendre, qu'il désirait connaître, m'avait-il dit, me fit dire, étant assis dans son salon, l'attendant avec ma famille, et cela par une femme de chambre, que lui et sa femme avaient du monde. Et cela après un rendez-vous qu'il m'avait donné, notez-le bien.

Je lui écrivis à ce sujet ; ma lettre n'eut pas de réponse.

Cette conduite, jointe à la flagornerie qu'il venait de commettre, par l'apothéose de Napoléon Ier à l'Hôtel de ville, lui valut la note si peu respectueuse de ma brochure sur l'exposition de 1855.

Je la regrette pourtant, cette note, bien qu'elle soit d'une grande vérité.

On a beau être philosophe, se barder de fer contre certaines choses sans nom ; on souffre tant, qu'il arrive une heure où, n'y pouvant plus tenir, on éclate ; et c'est ce qui m'est arrivé quelquefois dans le cours de ma vie.

J'avais, comme on l'a vu, tenté la fortune en Angleterre, et ensuite aux États-Unis, dans l'espérance de

vivre en me passant du gouvernement de Napoléon III. Il me restait la Belgique. J'envoyai des objets d'art en Belgique ; mais la personne qui s'occupait de leur placement m'écrivit qu'elle craignait bien que la guerre d'Orient ne l'obligeât à tenir encore longtemps mes objets d'art sans plus de succès.

En Belgique, comme autrefois en Angleterre, c'étaient les Russes qui m'empêchaient de vendre mes ouvrages, et je me disais : Mais quel est donc cet ordre social où un artiste qui a acquis quelque notoriété est obligé de mourir de faim ou de s'expatrier, s'il ne veut se résigner à faire quelque bassesse, c'est-à-dire à se créer avant tout et par-dessus tout des souteneurs, des claqueurs, des courtiers de vente, des coulissiers d'œuvres d'art ?

Pour réussir, il suffit de fréquenter les cafés où vont les journalistes. Les cafés ont aujourd'hui remplacé les salons. Aussi, ce qui sort de là pour la politique et pour l'art est véritablement *démoc-soc*, la plus ignoble des appellations, c'est-à-dire que tout s'abaisse en attendant que tout s'écroule.

Lorsque, jeune, je me voyais chargé de quelque travail important, par MM. Thiers, de Rémusat, ou de Mercey, j'avais beaucoup travaillé. C'est précisément à partir de l'âge de quarante ans, où j'étais dans la force de l'âge et du talent relativement, que j'ai été mis à l'index par des hommes étrangers à la France, qui n'ont jamais su comprendre l'art sérieux, l'art sorti du cœur. Ces hommes m'ont détesté instinctivement. Je me disais : Laissons passer l'orage ; et puis, me réveillant entre ces heures de défaillance, je revenais au combat.

M. Moquard, que je rencontrai un jour à l'Opéra, me fit compliment à propos de mes deux brochures, de celle sur Pradier et de celle sur l'exposition universelle de 1855.

Ayant vu dans mon atelier le petit marbre de ma *Léda*, il m'engagea à l'envoyer aux Tuileries, disant que l'empereur en ferait certainement acquisition. Je l'envoyai, et, deux mois après, on m'écrivait de le reprendre.

L'homme de confiance de M. Moquard me dit, de ce marbre, que l'empereur seul n'avait pas vu, au moment où je le faisais enlever, que M. de Nieuwerkerke avait empêché l'empereur de voir ma *Léda*, en la masquant à ses yeux au moyen de son grand et large corps.

Baltard, l'architecte, mon ancien camarade d'école, m'ayant fait charger d'une statue du *Christ à la colonne* pour l'église de Saint-Eustache, je fis un groupe composé de deux anges, outre le Christ, pour emplir la niche, laquelle était trop grande et trop large surtout. Et le Conseil municipal ne voulut payer qu'une seule statue.

M. de Mercey me fit commander la statue de *Pâris* et celle d'*Hélène* pour les petites niches de la cour du vieux Louvre. Exposés au salon de 1859, ces travaux me valurent les injures des feuilletonnistes des journaux, et spécialement celles de M. Paul de Saint-Victor.

Ayant essayé sans succès, comme produit, de vendre mes ouvrages chez moi, je ne savais plus que faire. Alors je consentis à ce que M. Bellu, entrepreneur gé-

néral, convertît mon plus grand atelier en un logement sous les combles.

Malgré sa lettre où tout était bien convenu, et par laquelle je devais le payer avec mes ouvrages, peinture et sculpture, je dus m'endetter encore pour payer cet homme avec de l'argent; sans quoi, il m'eût fallu faire un procès répugnant à ma dignité. Un artiste peut-il forcer par autorité de justice un maçon à prendre ses œuvres?

J'envoyai au salon de 1859 mon groupe en marbre : *La douleur maternelle*, qui plut à la princesse Mathilde, ce qui le fit acheter par l'État 10 000 francs et donner ensuite à la ville de Poitiers.

Étant retourné à Londres, attiré encore par l'espoir d'y gagner quelque argent, je ne fis, au contraire, qu'en dépenser encore. Je revis Ledru-Rollin que je trouvai vieilli, et avec qui je m'entretenais du parti extrême que venait de prendre le général Lamoricière, et dont parlaient tous les journaux.

« Vous serez bien plus étonné, Étex, me dit Ledru-Rollin, quand vous saurez l'histoire que je vais vous raconter :

» Un soir, que nous étions avec Kossuth réunis ici, attendant Mazzini, nous eûmes la visite du général Lamoricière qui vint offrir son épée à la cause de la république et de la démocratie. Nous nous regardions avec Kossuth, lorsque le général, s'exaltant, se mit à nous dire : « Oui, je veux f... ces scélérats du 2 décembre à la » porte de notre France ; je suis fatigué de mon inac- » tion ; j'ai besoin de me f... un coup de torchon. »

» Nous nous excusâmes en lui disant que Mazzini n'était pas là et que nous demandions vingt-quatre heures pour lui rendre notre réponse.

» Le lendemain soir, à la même heure, nous étions tous les trois réunis, lorsque Lamoricière entra en jurant et nous dit : « Je crois bien qu'hier vous ne m'avez » pas compris. Sachez donc, messieurs, que c'est avec » le drapeau rouge que je veux faire le mouvement ; et » mon centre d'opérations est l'Afrique, où j'ai mon » plan tout prêt à être exécuté et des chefs sur lesquels » je peux compter qui m'attendent. »

XLII

Plusieurs personnes de Cognac et particulièrement un brave rentier, M. Balmette, dont le fils habitait ma maison à Paris, me parlèrent d'un projet de monument de François Ier, qui était né à Cognac et y avait vécu jusqu'à l'âge de dix-sept ans.

N'ayant rien à faire, j'allai à Cognac et je me préparais à y retourner pour y porter mes deux modèles, quand une lettre de M. Billault m'invita à l'aller voir. Il me demanda ce que voulait dire cette souscription pour un monument de François Ier que je devais faire. Je racontai à M. Billault comment je m'étais occupé du monument de François Ier et je lui dis que le lendemain ou le surlendemain je devais présenter aux gens de Cognac les esquisses en plâtre de deux projets que je voulais leur proposer.

M. Billault fut très-aimable avec moi et me dit qu'il désirait voir mes deux modèles avant mon départ. Le lendemain, à trois heures, il était à mon atelier.

De mes deux projets, l'un représentait François Ier à

Marignan; l'autre, beaucoup plus simple, représentait François Ier à l'âge de seize ans, saluant de son épée ses concitoyens, les habitants de Cognac.

M. Billault, comme plus tard les membres du Conseil municipal de Cognac, préféra le premier projet.

Il était assurément le plus important; mais, suivant moi, le second projet était plus simple et convenait mieux à la ville de Cognac.

M. Billault m'envoya le soir une lettre ouverte pour le préfet de la Charente.

Arrivé à Cognac, j'exposai mes deux modèles à la mairie de la ville. Cette exposition eut le plus grand succès. Le modèle de François Ier à Marignan réunit l'unanimité des suffrages. Le Conseil municipal, dont la décision me fut remise signée par le maire, vota 20 000 francs. On m'assura que les grandes maisons d'eau-de-vie de Cognac feraient 60 000 francs, la ville 20 000; on comptait que la souscription à 10 francs par tête des trois mille pétitionnaires produirait 30 000 francs.

Fort de l'engagement du Conseil municipal et des millionnaires de Cognac, qui m'avaient dit de pousser mon travail, je revins à Paris et je me mis à l'œuvre.

Au bout de six mois, je demandai des nouvelles de la souscription. On me dit que l'idée était des plus sympathiques, mais que la récolte avait été mauvaise, qu'il ne fallait rien brusquer et remettre la souscription au printemps prochain.

Pendant l'hiver 1860-1861 je fis, à l'amphithéâtre de l'École de médecine, dix leçons aux ouvriers et à l'Asso-

ciation polytechnique. Je leur développai avec succès la théorie des trois arts du dessin : peinture, sculpture et architecture. Peu connu comme architecte, j'envoyai à l'exposition de 1861 un projet de théâtre moderne dont la photographie, assez bien réussie, restera là pour montrer que l'idée que j'avais d'un théâtre moderne était l'application de ce principe que tout édifice doit dire, par sa forme, ce qu'il est, à quoi il sert, quel est son but.

Le jour même où j'envoyais mon projet à l'exposition, M. Martin, ex-architecte et administrateur de l'Opéra, me disait dans mon atelier : « On va se moquer de votre projet de théâtre. Cependant, avant vingt ans, les salles de spectacles seront toutes construites sur votre modèle exposé cette année. »

Quand je vis ériger le nouvel Opéra, je m'aperçus que M. Garnier, par ordre peut-être, a pris tout ce qu'il a pu de mon projet, comme il a fouillé dans tant d'autres. Cela fait que son œuvre manque complétement d'unité.

Mais, quoi ! il y a les artistes du coup d'État du 2 décembre, comme il y a les généraux du 2 décembre, les avocats, les professeurs, les évêques et les curés du 2 décembre.

Dans un des moments les plus difficiles de mon existence, je fus emmené par mon ami, M. Martinet, à sa campagne de Nomazy, près de Moulins. Un jour qu'il me menait à Vichy, dans la salle d'attente de la gare de Moulins, un abbé vint à moi et dit qu'il me connaissait ; en effet, ce prêtre avait été amené à mon atelier vers 1846.

C'était le vicaire-général de l'évêché ; il me dit que M. de Dreux-Brézé désirait me connaître.

Le lendemain, je me trouvais au rendez-vous pris avec Mgr l'évêque, qui me reçut avec une grâce parfaite.

Il fut convenu que je modèlerais son buste quand il viendrait à Paris, au mois de novembre suivant; ce qui fut fait. M. Louis Veuillot, étant venu voir le buste de M. de Dreux-Brézé, en fut content et je fis le sien aussi.

L'évêque de Moulins partait pour Rome au printemps de 1862 : c'était le moment où la Rome papale, seule en Europe, résistait moralement à l'empire du 2 décembre et à ses conséquences si démoralisantes pour une nation comme la France. J'étais curieux de voir ce fait, ne fût-ce que comme étude.

Et puis, je dois le confesser, depuis ma rupture avec la philosophie positive, je sentais le besoin de me rattacher de plus près à la religion de ma mère.

Puis j'éprouvais le désir de comparer les deux républiques de Rome et de Washington : la république spirituelle et la république matérielle.

Le 20 mars 1862, je débarquais à Civita-Vecchia, épuisé par quarante années de luttes, bien résolu à étudier religieusement cette fois la Rome catholique moderne, la Rome souterraine, que je ne connaissais pas.

Je me trouvais admirablement placé pour accomplir ce pèlerinage final.

La première personne que je vis fut Mgr de Mérode, pour qui M. Louis Veuillot m'avait donné une lettre de recommandation.

Mgr de Mérode était un admirateur de Pie IX, en même

temps qu'un ami dévoué à la mémoire du général de Lamoricière. Il eut la bonté de mettre à ma disposition une partie de son appartement au Vatican, pour que je tentasse de modeler le buste de Pie IX, dont Mgr de Mérode était affolé.

Le Saint-Père fut très-bon pour moi et se prêta avec complaisance à l'accomplissement de mon œuvre, sans éveiller la jalousie des artistes italiens, très-chatouilleux sur ce point.

Je commençai bientôt aussi le buste du cardinal Antonelli. Pendant les séances, je causais avec lui avec une entière liberté. Son frère, le comte Angelo, qui le plus souvent assistait à nos séances, me répétait souvent que ma franchise avait plu au Vatican.

Le cardinal me dit avoir lu mon *Cours de dessin*, et m'en cita certains passages; il ajouta que j'avais raison de ne pas séparer les trois arts, l'architecture, la sculpture et la peinture; je dois avouer que je n'ai reçu de personne une appréciation plus nette, plus juste et mieux raisonnée que celle du cardinal Antonelli, de ma théorie des trois arts.

Pour me donner l'occasion d'étudier plus librement le Saint-Père, Mgr de Mérode me mena dans sa voiture à Porto-d'Anzio.

Je dînai là avec les grands dignitaires de la cour papale, appartenant pour la plupart aux plus riches familles de l'Europe, et tous du meilleur ton.

Je me trouvais assis au milieu de la table, ayant à ma droite M. de Saisy, capitaine des zouaves pontificaux, et à ma gauche l'architecte du pape.

M. de Saisy m'invita à déjeuner le lendemain au camp et à la table de MM. les officiers des zouaves pontificaux.

Le lendemain, à huit heures du matin, arrivaient à Porto-d'Anzio le roi de Naples, François II, et sa jeune femme, l'*héroïne de Gaëte*, qui venaient faire visite à Sa Sainteté.

Après avoir baisé les pieds du Saint-Père, le jeune couple royal se rendit au camp. Là, j'assistai à la manifestation la plus ardente, la plus enthousiaste et la plus délirante que j'aie vue de ma vie.

On cria : Vive le roi ! Vive la reine ! Vive Henri V ! Vivent les Bourbons !

Impossible de dire avec quel appétit fut dévoré le déjeuner, qui fut servi après le départ du roi et de la reine de Naples.

Au champagne, le commandant, M. de Charette, but au roi, à la reine, aux Bourbons et à Henri V. Je me levai à mon tour, et très-sérieusement, je portai un toast à la France et à la liberté.

Quelques heures après, je demandais à Mgr de Mérode ce qu'il pensait de cette manifestation légitimiste.

« Que voulez-vous que j'y fasse ? dit-il, il est clair qu'ils ont crié : Vive le roi, vivent les Bourbons, vive Henri V. Il est regrettable que M. de Goyon ne fût plus là.

— Il aurait certainement fait sa partie dans ce concert, » ajoutai-je en riant aux éclats avec Mgr de Mérode.

Il me conduisit sur la terrasse jouir de cette belle vue de Nettuno allant se perdre dans la forêt de chênes verts à gauche, tandis qu'à droite se dessine et se

peint la mer bleue dessinant l'admirable golfe de Porto-d'Anzio.

Tandis que, tout en dessinant, je causais avec Mgr de Mérode, arriva, tout essoufflé, un officier de zouaves pontificaux, qui venait demander à Mgr de Mérode l'ordre de prendre un navire de guerre italien avec la croix de Sardaigne. Mgr de Mérode descendit avec l'officier de zouaves, et je continuai mon dessin.

Le roi de Naples vint rouge de colère sur la terrasse et regarda un moment avec sa longue-vue. S'étant un moment approché de moi, il se mit tout à coup à me dire :

« Tenez, monsieur, ils sont peut-être cinq cents sur ce bâtiment; si je me présentais sur le pont de leur navire, quatre cent quatre-vingt-dix-neuf au moins se jetteraient à mes genoux et me baiseraient les mains. »

Le jeune roi continuait ses confidences intimes, devenant de plus en plus confiant, lorsque poliment, mais avec une certaine fermeté, je lui dis :

« Je dois vous prévenir que vous parlez à un républicain français, républicain depuis plus de trente ans.

— Merci,. monsieur, répondit François II avec une présence d'esprit qui m'étonna, je suis heureux quand je sais à qui je parle. »

Il s'éloigna, puis, ayant lorgné quelques instants du côté de la mer, il se rapprocha de moi, regardant ce que je faisais.

« Certes, lui dis-je, plus que personne, vous avez le droit de dire ce que vous m'avez dit, après toutes les trahisons que vous avez dû subir. Maintenant que vous

savez à qui vous avez affaire, je vous avouerai que je n'aime pas plus vos ennemis que vous ne les aimez vous-même ; je hais et je méprise les traîtres autant que vous pouvez vous-même les haïr et les mépriser.

— Merci, monsieur, merci, » dit le prince.

Et nous continuâmes à causer sur le pied de la plus parfaite égalité.

M. de Dreux-Brézé me proposa d'aller avec une dizaine de personnes visiter le couvent de Subiaco. Je m'y trouvai pour les fêtes de la Pentecôte. Il y avait là, outre M. de Moulins, son vicaire général, l'abbé Gibert, dom Pitra, dom Camille, deux bénédictins, M. Veuillot, M. Dulac et moi.

Des mules nous attendaient à onze heures du soir à Subiaco. Nous gravîmes la montagne au clair de lune. Nous soupâmes au réfectoire vers minuit.

Là, MM. de Dreux-Brézé, l'abbé Gibert, MM. Dulac et Veuillot furent logés dans un appartement au rez-de-chaussée. Les deux simples moines et moi, simple artiste, nous occupâmes une cellule, à deux cents pieds en l'air, au-dessus du torrent qui coulait entre les deux montagnes.

On nous conduisit le lendemain, en grande cérémonie dans toutes les parties du couvent, et l'on nous fit descendre à la grotte où saint Benoît s'était retiré.

Il y avait à l'entrée de la grotte une statuette en plâtre, un petit bonhomme tout nu, affreuse sculpture italienne, très-moderne et par trop mondaine.

« Quel est ce bonhomme si bêtement assis? demandai-je au prieur.

— *Il nostro santo Benedetto.* C'est notre saint Benoît, répondit-il.

— Quelle horreur! Il est comme cela tout nu dans une église?

» *O signor, e prima di buttar si sopra gli spine.* Oh! monsieur, c'est avant de se jeter sur les épines.

— Mais, ajoutai-je, le sculpteur, voulant le faire tout nu, devait au moins le représenter dans les émotions de l'extase et offrant son sacrifice à Dieu. »

Personne, ni Mgr de Dreux-Brézé, ni M. Veuillot lui-même, ne comprenait ce que je voulais dire.

Dix minutes après, en visitant la bibliothèque, je m'arrêtai devant un tableau d'Albert Dürer : plusieurs saintes et saints entourés de détails qui devaient les faire reconnaître, parmi eux était une figure nue couchée, comme sommeillant. Autour de cette figure de jeune homme, étaient peintes des épines dont le sol était jonché comme d'autant de petites fleurs.

« Tenez, m'écriai-je, voilà l'idée du saint Benoît que je viens d'esquisser, avec cette différence que le mien souffre et vit, tandis que celui-ci dort. »

Au moment où, un quart d'heure avant, on ne me comprenait pas, j'ajoutai, en jetant mon idée sur le papier: « Je ferai cette statue. »

Mais Veuillot s'approcha et dit : « Si vous faites cette statue, on ne manquera pas de dire que vous l'avez prise à Albert Dürer. »

On préparait en ce moment, à Rome, la solennité de la canonisation des vingt-sept martyrs japonais. Sur mon indication, Mgr de Mérode fit exécuter, en plâtre, une

statue colossale du saint Pierre byzantin en argent, dont le pouce du pied, est en partie usé par les baisers des idolâtres pèlerins.

Plusieurs fois, dans ma vie, j'ai été pris en affection par un homme influent qui, après s'être servi de moi, m'a lâché et a mis à exécution mes idées.

Cela arriva pour Mgr de Mérode. Il y eut avec lui un premier refroidissement, précisément à l'occasion de la statue colossale de saint Pierre. Après avoir suivi mes plans pour cette fête du camp des prétoriens, il voulut me confier l'exécution du travail de la reproduction colossale de la statue : je refusai, disant qu'il y avait à Rome des artistes de talent qui mouraient de faim, et que je ne voulais pas les priver d'un morceau de pain.

Mgr de Mérode me dit que j'étais bien généreux et me désapprouva.

Je revins en France sans avoir assisté à la cérémonie de cette fête en plein air, quittant Rome à l'heure où elle avait lieu.

A Paris, je fus chargé, toujours gratuitement, du triduum que les Franciscains du Faubourg Saint-Jacques donnaient en l'honneur de trois des leurs, martyrisés avec les Japonais, ainsi que de quatre pères de la Compagnie de Jésus.

Le drame des vingt-sept crucifiés me séduisit, et je composai pour les Franciscains du Faubourg Saint-Jacques un pilori de vingt-sept croix, toutes semblables de forme, égales de hauteur, portant les vingt-sept martyrs tous égaux devant Dieu.

Étant retourné à Rome au mois de novembre, pour terminer mes trois bustes en marbre : le pape colossal, Mérode et Antonelli, je montrai à M. de Mérode la photographie de mon travail pour le triduum des Franciscains.

Comme je lui disais, sur ses critiques, pourquoi les vingt-sept martyrs étaient et devaient être dans une position égale. et sur le même plan :

« Voilà bien, me dit M. de Mérode, vos idées de 89. »

J'étais au Vatican, en 1862-1863, ce que je suis partout. M. de Mérode me confiait la clé de son appartement; le cardinal Antonelli était charmant pour moi. Je dus cette bienveillance à mon extrême franchise, à mon désintéressement et surtout à ma loyauté.

Je soutiens, en somme, que dans la Rome moderne de 1862-1863, il y avait de la place pour tout le monde. Là point n'est besoin de naissance pour être considéré. Il suffit d'être quelqu'un, d'avoir quelque vertu ou quelque talent. La tiare n'est pas héréditaire, et c'est là sa force. C'est là aussi la cause de sa durée.

Ayant passé trois mois à Rome, novembre, décembre, janvier et quelques jours de février, au moment de repartir pour la France, mes trois bustes terminés, je rencontrai, dans l'escalier du Vatican, au moment où je montais à la galerie de Peinture dire adieu à mes amis les chefs-d'œuvre, le cardinal Antonelli, qui me donna rendez-vous pour le vendredi à onze heures; je partais de Rome le samedi.

Lorsqu'il me reçut, le cardinal me remit aussitôt un petit écrin, dans lequel se trouvait la décoration de

l'ordre de Saint-Grégoire le Grand, puis un parchemin : « *Al mio figlio Antonio Étex, sculpteur, architecte et peintre.* »

« Moi je n'aurais pas osé, dit-il, connaissant vos idées comme vous connaissez les miennes sur les décorations, mais le pape l'a voulu. »

Puis, il me raconta qu'un général français qui commandait à Rome lui ayant demandé la faveur de voir toutes ses décorations, il avait ordonné à son domestique de les étaler toutes et de les montrer à ce général.

« Oh! Éminence, fit ce général aussitôt qu'il les vit, oh! que vous êtes heureux! »

« Comprenez-vous ce bonheur? » disait, en éclatant de rire, le cardinal Antonelli.

Quand il m'eut attaché lui-même ma décoration, j'entrai chez le Saint-Père, qui m'attendait. Comme je le remerciais, il me dit : « Mon cher fils, une décoration, dans les conditions où je vous ai donné celle-ci, ne fait jamais de mal. Je vous bénis, vous, votre famille et tous ceux qui vous sont chers. »

Je dois noter ici un épisode qui donnera une idée assez juste de la popularité de Pie IX et des sentiments si vifs qu'il sut inspirer à ceux qui l'ont approché. Arrivé à Rome dans les premiers jours de novembre 1862, monsignor Pacca vint m'inviter, de sa part, à me rendre auprès du Saint-Père. Je me rendis au Vatican, où le Pape fut pour moi d'une bonté, d'une amabilité extrêmes; ce dont je profitai pour lui remettre certaine commission pour lui. De mon portefeuille tomba une photographie de mon petit-fils Émile ; le Pape la prit et me

dit : « Oh! le joli petit garçon. — C'est le fils de ma fille. — Oh! qu'il est joli, je le bénis et je le garde. » Puis il me demanda ce que franchement je pensais de son buste en marbre, qu'il n'avait pas encore vu. Pressé par lui, je lui dis que, bien que fort au-dessous de ce qu'il serait si j'avais pu le faire poser comme le premier venu, ce buste avait le cachet de mes idées du moment qui étaient que lui, Pie IX, à cette heure, portait le monde moral. Il est impossible à moi de redire et de rendre la grandeur, la sublimité de cette éloquence du cœur partie de l'âme de Pie IX. C'était les larmes dans les yeux que le grand pape me peignit le touchant tableau de ses douleurs en parlant du monde entier. C'était plus que beau, c'était sublime de naïveté et de grandeur!

La manière dont je fus traité à Rome par le Saint-Père et tous ceux qui l'entouraient, en 1862-1863, a laissé en mon cœur un sentiment de douce reconnaissance qui ne s'effacera jamais.

J'envoyai au salon de 1863 mes trois bustes du cardinal Antonelli, de Mgr de Mérode et de Mgr de Dreux-Brézé.

Ces ouvrages servirent à consolider ma réputation chez ceux qui, sans parti pris, veulent bien rendre justice aux ouvrages de certains artistes.

Par une coïncidence singulière, moi qui avais fait en Afrique le premier dessin d'un zouave, en 1832, je fus prié par Mgr de Mérode de modeler, avant mon départ de Rome, la statuette d'un zouave pontifical.

J'eus soin de passer par Florence, qui me rappela le souvenir des fortes impressions que m'avait procurées,

dans ma jeunesse, le génie des grands hommes de l'art italien.

Causant un jour, à la galerie *degli Offizii*, avec l'état-major du musée, de la *Fornarine* de Raphaël, je me hasardai à dire que ce portrait pourrait bien être de Giorgione.

Ces messieurs m'engagèrent à publier cette appréciation. Je les priai de me laisser étudier la question à fond, avant de publier, et de me faciliter mes études. On m'accorda la faveur de travailler seul dans la tribune.

Pendant toute la semaine du carnaval, la galerie *degli Offizii* était fermée au public. Je pus donc savourer à loisir cette belle, cette incomparable peinture du maître le plus sympathique.

Plus j'étudiais la peinture de la *Fornarine*, plus j'arrivais à me convaincre que Raphaël seul avait pu accomplir ce miracle de la peinture à l'huile. Et je me gardai de publier que cette œuvre sublime n'était pas de lui.

Mais, cette fois, Raphaël a été aussi grand coloriste qu'il est grand dessinateur.

Mon rêve était de rester à Florence, mais la brutale réalité me rappela à Paris.

XLIII

Revenu à Paris, je dus m'atteler de nouveau à ce monument de Cognac, qui n'avait fait qu'augmenter mes dettes, et dont l'exécution menaçait de devenir tout à fait impossible.

Dans ma position relative, j'en étais arrivé au dernier point de la détresse. Mon notaire me pressait de payer les intérêts des hypothèques prises sur ma maison et mes ateliers. Une nouvelle commission nommée pour le monument de Cognac sollicitait inutilement, depuis bientôt une année, une autorisation de loterie.

J'allai trouver M. Boittelle, qui avait refusé cette autorisation et je le priai de venir voir le monument de François Ier à mon atelier. Il voulut bien venir. Je le mis au courant de la triste situation qui m'était faite.

Avec émotion et en écoutant la lecture que je lui fis de la lettre du maire de Cognac, me tendant la main, il me dit :

« La loterie de Cognac sera autorisée dès demain. »

J'étais encore une fois sauvé par une sorte de miracle. J'allais pouvoir exécuter mon travail, et je me mis avec ardeur à l'œuvre.

Mon monument étant entièrement terminé, je l'emballai dans des caisses pour le Havre, et j'arrivai à Cognac le 4 août 1864.

Le monument de François Ier n'arriva qu'après moi et avec de grandes difficultés du Havre à Rochefort, et de là à Cognac, par la Charente. Comme toujours, j'évitai d'assister à l'inauguration d'un travail dont j'étais à la fois le sculpteur et l'architecte, et je me sauvai à Paris.

Là, je me mis à modeler le groupe du *Bonheur maternel*, qui m'était demandé depuis 1863 par le maire de Poitiers, mais entrepris sans m'être commandé.

J'envoyai au Salon de 1866 ce groupe, qui me fut acheté pour le prix de 10 000 francs. J'avais payé le bloc de marbre 3000 francs.

Cependant la grande Exposition universelle de 1867 allait s'ouvrir. Six mois avant son ouverture, j'apprends qu'une trentaine de ces messieurs de la sculpture s'étaient admis d'emblée sans avoir à passer par l'examen d'un jury quelconque.

Parmi les trente, il y en avait de bien jeunes d'âge et de talent.

Ma dignité m'empêchant de subir l'outrage de passer, à mon âge, par l'examen de telles médiocrités, je pris le parti le plus sage : ce fut d'envoyer à chaque commission en particulier uue liste de mes ouvrages, parmi lesquels les grands et les petits faiseurs de l'administration pourraient choisir dans mes ateliers.

J'avais rencontré le plus pédant et aussi le plus prétentieux de ces petits messieurs. Il m'avait dit d'un air de componction inimitable :

« C'est bien embarrassant, nous avons si peu de place ! » Mais ses amis et lui avaient bien su en trouver de la place pour eux !

Quelle chance si, par suite de leurs machinations, ils eussent pu être seuls ! C'est si commode de paraître un grand artiste quand toute comparaison est impossible !

En ce moment de lassitude et de dégoût profond, je reçus du commissariat général l'avis que le jury avait admis à l'Exposition universelle des beaux-arts les ouvrages présentés sous les titres suivants, savoir : *Les naufragés*, groupe en marbre colossal ; les bustes en marbre de Prudhon, Veuillot, cardinal Antonelli, Auguste Comte. Le seul groupe que l'on me demandait n'était pas terminé ; j'écrivis à l'administration, m'engageant à l'envoyer au Champ-de-Mars au jour qui me serait assigné. M. de Nieuwerkerke me répondit que les délais étant de rigueur, ma demande ne pouvait être accueillie.

Deux mois de plus sur mon groupe, c'était énorme. J'écrivis une nouvelle lettre où je disais savoir que d'autres artistes avaient été autorisés à remettre l'envoi de leurs ouvrages, que je réclamais la même faveur, étant Français comme eux. M. de Nieuwerkerke me répondit encore une fois que ma demande ne pouvait être accueillie.

Il était clair, d'après ces refus systématiques, que l'on voulait m'empêcher de paraître à l'Exposition universelle. Quel succès pour ces messieurs ! Depuis quinze ans, à force de volonté, j'avais travaillé, malgré la certitude que j'avais d'être traité le plus mal possible.

La veille de l'ouverture de l'Exposition, je vis arriver

plusieurs ouvrages d'artistes français, notamment le groupe de M. Carpeaux, lequel groupe n'existerait pas si je n'eusse fait auparavant le groupe de *Caïn*.

Et le mien était resté six semaines sur le chariot du charpentier, enveloppé de toiles.

Au moment où je me trouvais, la veille de l'Exposition, occupé avec mes charpentiers à mettre mon groupe à sa place, M. de Nieuwerkerke vint à passer près de moi.

« Eh bien! on le place enfin, ce groupe, dit-il.

— Oui, monsieur, après qu'on m'a empêché d'y travailler pendant deux mois; vous voilà bien avancé! »

Mais voici la dernière galanterie de M. le surintendant des beaux-arts : mon groupe en marbre français, *Bacchus et sa nourrice Ino*, ne m'ayant pas été demandé pour la grande Exposition universelle de 1867, je l'envoyai au salon annuel. Mais, par une grâce particulière, ce marbre, au lieu d'être placé, comme tous les autres marbres, sur la première ligne, fut relégué au fond avec les grands plâtres. Je réclamai. Voici l'aimable réponse que m'adressa M. le surintendant des beaux-arts :

« Monsieur,

» J'ai le regret de ne pouvoir satisfaire au désir que vous me faites l'honneur de m'exprimer par votre lettre du 19 de ce mois; car le classement dont vous vous plaignez n'est que le résultat de ce que j'ai fait placer les œuvres, autant que possible, *par ordre de mérite.*

» Agréez, etc.

» Cte DE NIEUWERKERKE. »

N'est-ce pas le comble de l'audace dans l'art comme dans la politique? Comme on reconnaît bien là le cachet des familiers du 2 décembre!

Mon groupe des *Naufragés* me fut demandé pour le parc de Montsouris; mais la puissance qui faisait reléguer mes ouvrages dans l'ombre aux Expositions fut assez forte pour m'empêcher de les vendre.

Enfin, à bout de forces, ayant mis à louer mon grand atelier, ce qui est une grande douleur pour un artiste, je pris part, inutilement, à plusieurs concours, notamment à celui qui eut lieu pour le monument du Pérou, et j'envoyai un projet qui me parut le meilleur, et où la Liberté montre au monde civilisé les blessures faites à son cœur par les bombardements de Valparaiso et de Callao; mais on préféra un monument en hauteur composé d'une légère colonne, ce qui est ingénieux pour un pays à tremblements de terre; puis, à celui de Masséna, qui fut jugé à huis-clos, sans exposition publique.

Enfin, en 1868, j'offris mon dernier sacrifice à la mémoire de mon maître, M. Ingres. Avec la statue que demandait le programme et que j'avais faite très-ressemblante, trop ressemblante peut-être, j'envoyai au concours un second projet. Ce projet se composait de la statue d'Ingres assis. M. Ingres, la palette à la main, était placé devant son œuvre immortelle, l'*Apothéose d'Homère* reproduite en bas-relief.

Mon modèle fut mis hors de concours par l'Institut.

Retiré à Mers, dans la solitude, j'écrivis la lettre suivante à celui qui était en apparence le chef suprême

de tout ce qui avait rapport aux beaux-arts. à M. le maréchal Vaillant :

« Monsieur le maréchal et ministre,

» Je lis dans le *Moniteur* de ce jour le beau discours que vous avez adressé aux élèves de l'École des beaux-arts, ici, à Mers, dans un village situé au bord de la mer, où je suis exilé faute de travaux commandés en statuaire monumentale, depuis surtout que, sous votre règne, gouverne M. de Nieuwerkerke, le surintendant des beaux-arts.

» L'histoire impartiale que vous invoquez, monsieur le maréchal, l'histoire dira que dans les arts, sous Napoléon III, Antoine Étex a été rayé de la liste des artistes vivants depuis 1851, et par qui? par des impuissants qui ne pouvaient lui pardonner d'être à la fois sculpteur, architecte et peintre, à l'exemple des maîtres anciens, et d'avoir produit, en sculpture : le groupe de *Caïn* imité, depuis 1833, par MM. Garraud et Carpeaux; les deux grands groupes de l'Arc de l'Étoile; le groupe du *Choléra;* le monument de Vauban aux invalides; le monument de François Ier ; le groupe colossal des *Naufragés*, ni acheté ni commandé; des statues, des bas-reliefs, des bustes, des médaillons, etc. En peinture : *Eurydice*, admis à l'exposition universelle de 1855; *Joseph* et le *Martyre de saint Sébastien*, exposés en 1844; la *Mort du prolétaire*, exposée en 1845; la *Gloire des États-Unis*, grande toile à New-York depuis 1853. En architecture : les tombeaux de Géricault, de Mme Raspail, de M. Schœl-

cher, du poëte Brizeux; neuf projets publiés dans la *Revue municipale*, 1858 : d'un projet d'Opéra, 1861; d'une école de natation, salon de 1864; d'une église, salon de 1855.

» L'histoire impartiale dira aussi que les réformes apportées à l'École des beaux-arts ont été dictées, en 1862, par la brochure publiée en 1860, à tel point qu'en lisant dans le *Moniteur* ces réformes apportées a l'École des beaux-arts, je cherchais au bas ma signature.

» Elle dira encore, cette véridique histoire, que la grande médaille d'honneur en sculpture, de cette année, a été donnée à un ouvrage qui était complétement inspiré par le *Saint Benoît* d'Antoine Étex, figure couchée et en marbre exposée au salon de 1865.

» Enfin, elle dira qu'en juillet dernier, au ridicule concours de la statue de Ingres, Antoine Étex, son plus ancien élève, le premier élève de son atelier, couronné à l'Institut, en 1829, avait envoyé sous le nº *4 bis*, avec l'épigraphe *Vœ Victis!* le seul monument d'Ingres, son *Apothéose d'Homère*.

» La statue de l'auteur de ce chef-d'œuvre le représentait assis devant son œuvre, non pas en costume de sénateur, mais bien en costume d'atelier, la palette à la main. Aussi, ce modèle étant le seul raisonnable, comme l'on devait s'y attendre, a-t-il été mis hors de concours.

» Mais Antoine Étex a la conscience d'avoir une fois de plus accompli son devoir en témoignant sa reconnaissance à la mémoire de son maître.

» Je vous sais homme d'esprit, monsieur le maréchal, je vous ai connu ainsi chez le général Pelet, parent de Mme Étex. C'est pourquoi, en m'adressant à vous directement, j'ai dû me voir autorisé, au nom de ce souvenir, à vous parler le langage énergique de la vérité.

» Agréez, etc.

» Étex,
» Sculpteur, architecte et peintre,
» 2, rue Carnot. »

Le jour même où, dans ma lettre adressée au maréchal Vaillant, je lançais ainsi comme une dernière flèche à ceux qui m'ont si longtemps martyrisé, je recevais de l'autre extrémité de la France, de Montauban, une lettre qui me priait d'envoyer une photographie de mes projets à la commission du monument de M. Ingres.

N'ayant pas le temps de faire photographier mes projets, je me décidai à les porter moi-même à Montauban.

La veille même de mon arrivée à Montauban, un article envoyé de Paris par l'homme le plus influent de Montauban, dans l'affaire Ingres, avait passé dans le journal. C'était une réclame en faveur du concurrent favorisé de l'Institut.

En réponse à cet article j'écrivis une lettre, dont le public apprécia la sincérité. Ma statue fut trouvée plus ressemblante que celle choisie par l'Institut. Songeant que j'étais peintre, architecte et sculpteur, pour donner au public l'idée du monument, tel qu'il serait dans l'exécution, je fis, en quelques jours, une ébauche du monument, une sorte de décor de onze mètres de

haut sur onze mètres de large qui me fut demandé par la Commission.

Cet essai réussit au delà de mes espérances. Vingt-deux voix sur vingt-quatre votants me furent favorables.

Le vote avait eu lieu le dimanche, et le lundi j'étais de retour à Mers, auprès de ma femme.

Je me mis à l'œuvre avec ardeur. Mais la ville de Montauban oublia bien vite M. Ingres. Pour vaincre tant de mauvaise volonté, j'envoyai au salon de 1869 le modèle de mon bas-relief et de ma statue, avec un vrai décor sur toile donnant une idée de l'ensemble de l'architecture du monument.

Depuis l'exposition de mon groupe de *Caïn* en 1833, je n'avais pas obtenu pareil succès. Un traité sérieux fut signé avec la ville de Montauban. Bien que le devis, fait avec l'architecte et l'entrepreneur de la ville, s'élevât à 46 000 fr., je dus traiter pour la somme de 30 000 fr. Le fondeur, qui devait avoir terminé son travail à la fin de juin 1870, fut à peine prêt au mois de septembre. Aussi, les bronzes, mis au chemin de fer d'Orléans, durent-ils revenir à Paris, les Prussiens s'étant emparés de la ligne du Midi.

Hélas ! oui, notre malheureux pays était envahi. J'écrivis au maire du VI[e] arrondissement que j'arrivais à Paris, et je le priais de m'inscrire sur la liste des gardes nationaux, malgré mes soixante-deux ans.

Ne pouvant faire partie de la garde nationale active, je me fis inscrire aux vétérans de mon arrondissement, et, presque malgré moi, je fus nommé chef de mon bataillon.

Mais, peu de temps après, je fus obligé de donner ma démission ; des jeunes gens impatients, ne comprenant pas la différence des deux dates de 1792 et de 1870, amenèrent la dissolution du bataillon.

Je dois, à propos de la garde nationale, signaler un fait qui est un hommage rendu à la mémoire de l'honnête Gustave Lambert.

Il vint un jour me trouver et me dit :

« Vous pensez comme moi qu'il doit y avoir trois bans dans la garde nationale. Le premier ban doit comprendre tous ceux qui, jeunes et vigoureux, iront chercher l'ennemi partout où il sera ; le deuxième ban, celui des sédentaires, gardera les remparts ; ceux du troisième, les gardes civiques, garderont leur quartier.

» N'êtes-vous pas d'avis que l'on forme une seule légion des vingt bataillons de la garde civique ? Dans ce cas, je vous demanderais à en être le colonel, si vous consentiez à être en sous-ordre avec moi. »

Je répondis qu'aussitôt que la garde civique serait formée, je m'empresserais d'en faire partie comme simple garde.

Le pouvoir refusa de reconnaître cette garde ; Gustave Lambert s'engagea comme simple soldat, et mourut des suites de la blessure qu'il reçut à l'affaire de Buzenval, qui causa tant de larmes aux familles parisiennes et donna si peu de gloire aux généraux de notre armée.

Atteint d'une fausse fluxion de poitrine, gagnée à une faction de nuit de deux heures, par un froid de quinze degrés, je demandai que l'on me laissât monter

en ballon, et mourir à l'endroit qui me serait assigné. On ne voulut pas de moi.

L'armistice du 28 janvier fit ce que n'avaient pu faire pendant vingt jours et vingt nuits les obus sifflant au-dessus de ma tête. Rien ne me découragea !

Voici la circulaire que je laissais imprimée et distribuée à Paris avant mon départ pour Montauban :

Citoyens,

La leçon est rude, elle est cruelle, elle est terrible !... Nous servira-t-elle, ô Français au cœur léger ? Espérons-le... Si notre vanité native, notre fol orgueil, l'intérêt d'une dynastie, — et quelle exécrable dynastie que celle des Napoléons ! — ont poussé par la guerre la nation française aux abîmes, que la paix et ses bienfaits dans sa grandeur viennent tarir à jamais la source impure des révolutions violentes ! Trop de ruines jonchent le sol de la France depuis 1793. Combien de nouvelles infortunes, que de larmes, quelles souffrances, que de douleurs !... Que de cris de blessés, que de morts !... Et les mères qui sanglotent depuis cette horrible guerre ; et les pères qui n'ont plus de larmes ; et les veuves et les orphelins !... Hélas ! nos malheurs présents sont bien grands, et nos armées décimées, et nos glorieux marins vaincus !...

Mais ils peuvent être réparés, à condition toutefois que nous voulions bien ne pas oublier les fautes commises, et faire *tous*, et d'un commun accord, notre *meâ culpâ*.

Que la nation française se recueille en cette heure solennelle ; que chacun apporte avec fierté sa part d'abnégation, sa part de dévouement, et notre régénération est faite. Pour cela, nous avons de bien grands devoirs à accomplir.

Arrière la foule empirique d'ambitieux de bas étage, hommes sans vertus, comme ils sont sans talents. Esclaves de leurs vices, ils se vendent à tous les gouvernements, suscitant à l'occasion le désordre pour pêcher en eau trouble et s'élever sur nos ruines.

C'est au moment néfaste qu'ils apparaissent et qu'ils grimpent sur leurs échasses de tribuns : car ils veulent être à tout prix des hommes politiques de profession... Arrière ces gens-là !...

Que les bons citoyens se rapprochent, qu'ils serrent leurs rangs, et qu'ils fassent une guerre à outrance à tous ces charlatans de toutes nuances, de toutes couleurs. Sus à cette horde parasite de voraces éhontés des faveurs et des emplois publics ; haro sur ce tas de fainéants qui vont mendier de porte en porte les suffrages de leurs concitoyens, promettant *tout* avant l'élection, pour ne s'occuper ensuite, et dès qu'ils sont nommés, que d'eux-mêmes et de leurs petits intérêts personnels, oubliant ceux de la patrie !

Certes, ce ne sont pas ceux-là qu'il nous faut nommer, si nous voulons, en relevant le drapeau national, arriver aux réformes radicales de notre budget. Que de gaspillages, que de choses, que d'*emplois à supprimer !*

Électeurs de la France ! si le mal est profond, le remède est en vos mains. Faites vos affaires vous-mêmes, citoyens : choisissez vous-mêmes vos représentants, n'attendez pas qu'on vous les impose.

Cherchez avec soin vos candidats, scrutez profondément leur vie, qu'elle soit pure et sans tache, et *surtout laborieuse*. Comprenez toute l'importance de ce que vous allez faire en nommant vos constituants. Songez à l'importance morale de l'Assemblée que vous allez nommer. C'est elle qui va traiter souverainement avec vos plus cruels ennemis ; de vos députés vont dépendre les destinées futures de notre France. Ce sont eux, les députés, qui vont faire la paix ou la guerre ; ce sont eux qui vont faire notre Constitution.

Citoyens français, mes chers concitoyens ! nous voici arrivés à l'une de ces heures suprêmes des nations vaincues. Pensez-y, réfléchissez... *Cherchez et vous trouverez* ; mais, de grâce, prenez la peine de chercher ; ce qu'il nous faut avant tout, et dans une pareille crise, ce sont des caractères et des mieux trempés, des hommes désintéressés et sans attache avec le passé, des hommes libres, sincères dans leur virilité, de vrais braves en un mot, qui aient conscience du lourd devoir qui leur est imposé ; se sentant d'autant plus forts pour accomplir la grande tâche, la

grande œuvre du sauvetage de la nation, que, sérieux mandataires de leurs concitoyens sans l'avoir sollicité, ils seront vraiment élus par eux. Alors ils se sentiront de force à lutter avec l'aide de Dieu, et d'affirmer, par leur exemple, l'honneur de la France, la noblesse de son cœur même dans sa défaite, dans sa profonde douleur ; mais aussi leur foi dans l'avenir d'une France régénérée les aidera puissamment à fonder la *République* d'une façon inébranlable par l'ordre, le progrès, la liberté, le devoir, la solidarité, sur la base immortelle et immuable de la justice dans l'humanité ! Sinon, la République est impossible en France.

La patrie avant tout !

Salut et fraternité,

ANTOINE ÉTEX.

A la suite de la page écrite à mes concitoyens, dans la nuit du 28 janvier, j'entendis la voix du devoir vibrer en moi. Je me dis : Les Allemands nous ont vaincus par la guerre. Montrons-leur que la France vit encore par son travail, par son industrie et par son art. Il y a un homme qui les a rudement battus, ces bons Allemands, à l'Exposition universelle de 1855 : c'est notre maître à tous, M. Ingres. Allons à Montauban lui ériger un monument digne de lui ; et l'Europe saura que la France ne demande qu'à prouver au monde entier qu'elle a pu être vaincue, mais qu'elle est encore pleine de vie, puisqu'elle élève des monuments à ceux qui l'ont illustrée dans les arts de la paix.

Fort de cette pensée, je traversai les légions prussiennes, et un homme de cœur, M. Solacroup, directeur du chemin de fer d'Orléans, trouva le moyen de me faire arriver à Montauban, avec ma statue d'Ingres en bronze et mon bas-relief de l'*Apothéose d'Homère*.

Rien n'était prêt, mais je me mis à l'œuvre, et le 25 mai, le travail était reçu par la commission.

J'étais à ce moment avec Mme Étex et dans sa famille, du côté de Toulouse.

J'appris à mon retour qu'une dépêche venait d'arriver, qui disait que Paris brûlait.

J'accourus à Paris, pour relever mes ruines; l'explosion de la poudrière du Luxembourg avait causé d'horribles ravages à ma maison et à mes ateliers. Je me remis au travail le plus promptement possible. Je complétai mon tableau de *l'Expiation* auquel de douloureux événements donnaient un vif intérêt d'actualité.

Tandis que mes ateliers s'effondraient avec mes œuvres, le groupe de *la Résistance* à l'Arc de l'Étoile était massacré par les obus qui venaient de Neuilly et du Mont-Valérien.

J'étais ainsi frappé aux deux extrémités de Paris.

Souvent, dans mes *Souvenirs*, il m'est arrivé de ne pouvoir retenir le cri de mes douleurs.

Eh bien! je reste convaincu que presque tous les artistes contemporains diront : « De quoi se plaint-il? Et nous donc? »

A cela je leur répondrai qu'en racontant sincèrement ce qui m'est arrivé, j'ai cru servir leur cause, celle des jeunes artistes surtout, en leur prêchant d'exemple le travail et la persévérance. Et je trouve très-naturel qu'ils puissent se dire presque tous : Nous accepterions volontiers l'épreuve aux mêmes conditions que lui. Ce qui me fait dire, en terminant, que peut-être je ne suis et n'ai été malheureux que par ma faute. A d'autres de mieux

faire. Quant à moi, j'ai fait tout ce que j'ai pu. Tout en me défendant, j'aurais bien voulu ne faire à mon prochain aucune blessure.

En 1872, poussé par des réclamations de payement d'hypothèques, j'allai trouver à son cabinet M. Jules Simon, ministre des beaux-arts, à qui je portais en même temps les mémoires des entrepreneurs à payer pour les réparations de ma maison et de mes ateliers de la rue Carnot. M. Jules Simon envoya à mon atelier M. de Ronchaux, chargé de voir ce qui serait digne d'être acquis par l'administration des beaux-arts.

Mon groupe de *Bacchus et Ino* fut indiqué par lui au ministre, qui voulut bien en faire l'acquisition. Je lui en fus tout à fait reconnaissant.

M. Thiers eut la bonté de se souvenir que, depuis 1833, il avait été pour moi un père. Mais M. Charles Blanc me fut des plus hostiles, en souvenir de 1848 sans aucun doute. M. de Chennevières, aide de camp de M. de Nieuwerkerke après le 2 décembre, qui le remplaça à la direction des beaux-arts, quand je vins lui demander du travail, me répondit tout de suite : « Rien, rien, rien. »

Voilà où j'en suis, obligé, à l'âge de soixante-huit ans bientôt, de changer d'état, de faire de la peinture presque exclusivement, avec l'espoir de vendre un jour mes toiles.

Qui pourrait dire ce qui m'attend !

J'aime toujours l'art sous toutes ses formes, dans toutes ses manifestations. Lorsque, la palette à la main, je me trouve devant la nature, je me sens plus jeune et

plus amoureux que jamais du beau et du vrai. Je sens que je vois mieux. Souvent la fatigue me prend ; mais cela ne m'empêche pas de désirer de faire encore, de faire toujours, et de faire de mieux en mieux. Quand je passe à la sculpture, où souvent le dégoût me prend, à cause de la fatigue matérielle et des ennuis qu'elle m'a causés, je me prends à trouver que ce bel art est supérieur à la peinture.

Quant à l'architecture, je pense que c'est l'art de l'âge viril de l'artiste. Un grand architecte ne peut être qu'un homme d'une expérience consommée.

Aussi, la vie de Michel-Ange reste-t-elle la vie d'artiste la plus admirable et la plus complète.

Michel-Ange sculpte et peint dès sa jeunesse, mais il n'a l'occasion de bâtir qu'à la belle époque de sa maturité. Aussi, l'immense basilique de Saint-Pierre reste-t-elle la dernière page du testament que ce sublime artiste a légué aux hommes.

Aucun artiste ne peut être comparé au grand Michel-Ange. Il n'y a eu et il n'y aura qu'un Michel-Ange. Il faut dire la même chose de Raphaël, de Rembrandt, de Vélasquez et de Rubens comme de Beethoven. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de suivre l'enseignement, la tradition des œuvres de ces grands génies, en ayant soin de fouiller en nous-mêmes lorsqu'il s'agit de produire un ouvrage.

Les seuls artistes qui comptent sont ceux qui portent leur part d'originalité, et la vraie originalité, c'est la naïveté dont La Fontaine est l'exemple le plus saisissant.

Avec de la sincérité, de la bonne foi et beaucoup de travail, on peut se poser carrément en face de n'importe qui, sans avoir à baisser les yeux. Et je le sens par moi-même, malgré la vie péniblement laborieuse que je viens d'esquisser, à l'heure où je viens rendre compte aux hommes de ma conduite, avant de comparaître devant Dieu, dont on m'épouvante depuis que je suis au monde.

Je tiens à dire que je meurs sans crainte, ayant vécu sans reproche, pour les choses importantes de la vie.

FIN

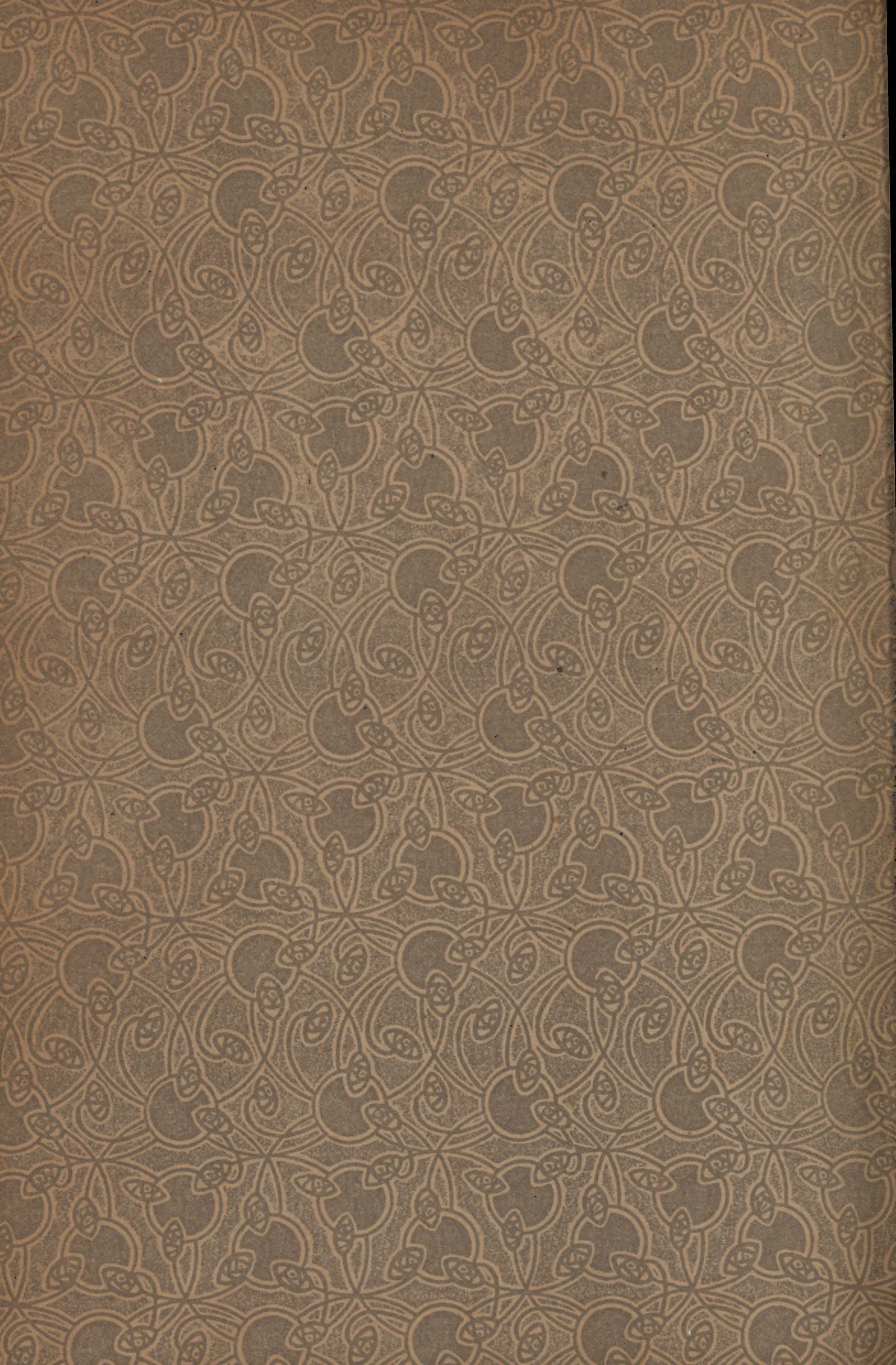
PARIS. — IMPRIMERIE DE E. MARTINET, RUE MIGNON, 2.

Etex, Antoine
Sculpteur, peintre, architecte et littérateur français, né à Paris. (1808-1888)

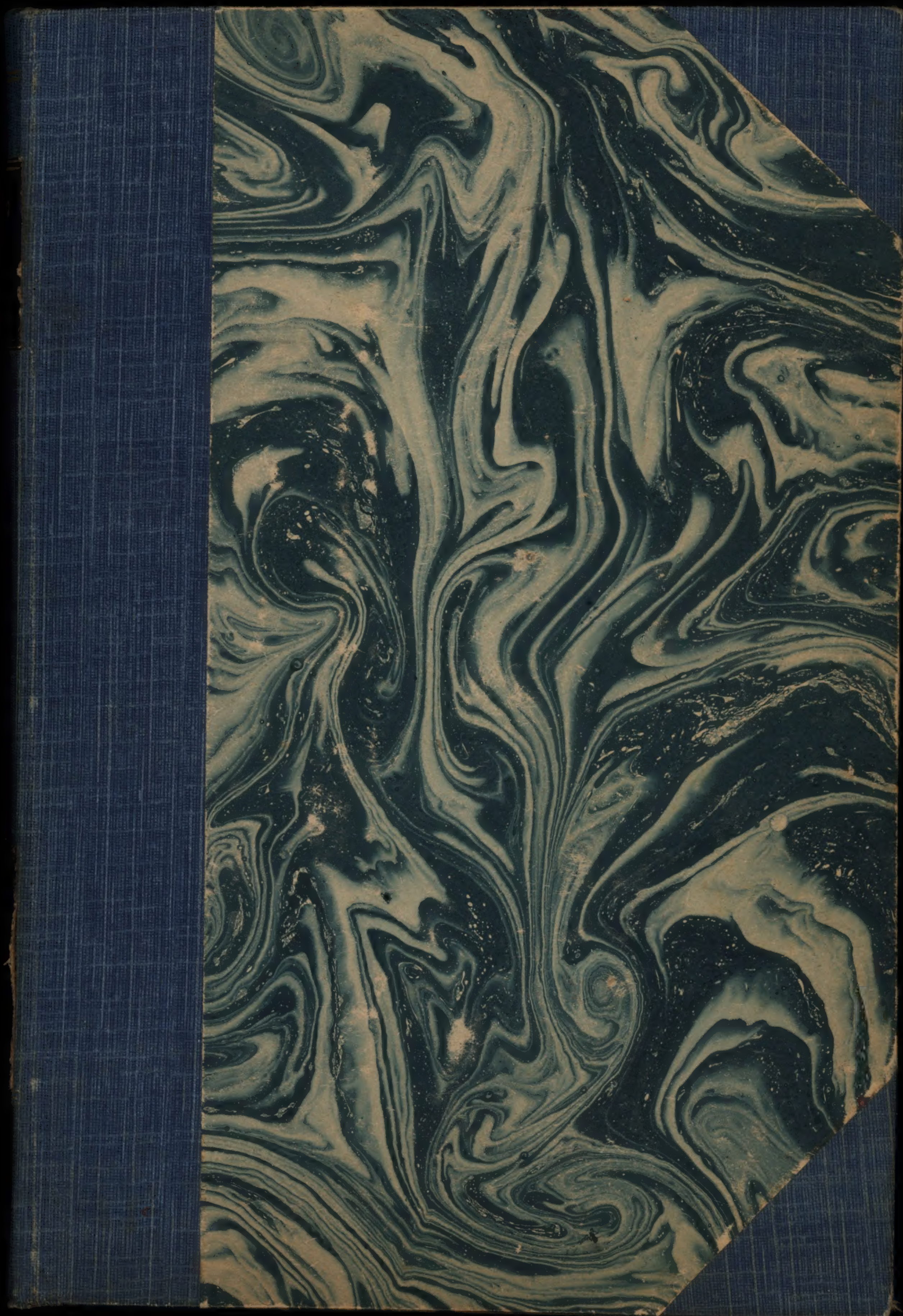
Etex, a composé de 1833 à 1836 pour l'Arc de triomphe de l'Etoile les deux groupes allégoriques qui regardent Neuilly. (La Résistance de 1814 et la Paix de 1815.)
Henri Welschinger dans sa description de l'Arc de triomphe dit: "~~fu~~ les deux groupes d'Etex, ont une forme puissante et majestueuse en rapport avec le gigantesque monument."

Etex (Antoine).

Sculpteur, peintre, architecte et littérateur français, né à Paris en 1808, décédé à Paris en 1888, enterré au Cimetière Montparnasse. (7e division) Buste en marbre.







LOUIS PFAU

ÉTUDES
SUR L'ART



A. Etex

SOUVENIRS
D'UN ARTISTE